This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.
+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.
+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.
+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Acerca de este libro

Esta es una copia digital de un libro que, durante generaciones, se ha conservado en las estanterías de una biblioteca, hasta que Google ha decidido escanearlo como parte de un proyecto que pretende que sea posible descubrir en línea libros de todo el mundo.

Ha sobrevivido tantos años como para que los derechos de autor hayan expirado y el libro pase a ser de dominio público. El que un libro sea de dominio público significa que nunca ha estado protegido por derechos de autor, o bien que el período legal de estos derechos ya ha expirado. Es posible que una misma obra sea de dominio público en unos países y, sin embargo, no lo sea en otros. Los libros de dominio público son nuestras puertas hacia el pasado, suponen un patrimonio histórico, cultural y de conocimientos que, a menudo, resulta difícil de descubrir.

Todas las anotaciones, marcas y otras señales en los márgenes que estén presentes en el volumen original aparecerán también en este archivo como testimonio del largo viaje que el libro ha recorrido desde el editor hasta la biblioteca y, finalmente, hasta usted.

Normas de uso

Google se enorgullece de poder colaborar con distintas bibliotecas para digitalizar los materiales de dominio público a fin de hacerlos accesibles a todo el mundo. Los libros de dominio público son patrimonio de todos, nosotros somos sus humildes guardianes. No obstante, se trata de un trabajo caro. Por este motivo, y para poder ofrecer este recurso, hemos tomado medidas para evitar que se produzca un abuso por parte de terceros con fines comerciales, y hemos incluido restricciones técnicas sobre las solicitudes automatizadas.

Asimismo, le pedimos que:

+ *Haga un uso exclusivamente no comercial de estos archivos* Hemos diseñado la Búsqueda de libros de Google para el uso de particulares; como tal, le pedimos que utilice estos archivos con fines personales, y no comerciales.

+ *No envíe solicitudes automatizadas* Por favor, no envíe solicitudes automatizadas de ningún tipo al sistema de Google. Si está llevando a cabo una investigación sobre traducción automática, reconocimiento óptico de caracteres u otros campos para los que resulte útil disfrutar de acceso a una gran cantidad de texto, por favor, envíenos un mensaje. Fomentamos el uso de materiales de dominio público con estos propósitos y seguro que podremos ayudarle.

+ *Conserve la atribución* La filigrana de Google que verá en todos los archivos es fundamental para informar a los usuarios sobre este proyecto y ayudarles a encontrar materiales adicionales en la Búsqueda de libros de Google. Por favor, no la elimine.

+ *Manténgase siempre dentro de la legalidad* Sea cual sea el uso que haga de estos materiales, recuerde que es responsable de asegurarse de que todo lo que hace es legal. No dé por sentado que, por el hecho de que una obra se considere de dominio público para los usuarios de los Estados Unidos, lo será también para los usuarios de otros países. La legislación sobre derechos de autor varía de un país a otro, y no podemos facilitar información sobre si está permitido un uso específico de algún libro. Por favor, no suponga que la aparición de un libro en nuestro programa significa que se puede utilizar de igual manera en todo el mundo. La responsabilidad ante la infracción de los derechos de autor puede ser muy grave.

Acerca de la Búsqueda de libros de Google

El objetivo de Google consiste en organizar información procedente de todo el mundo y hacerla accesible y útil de forma universal. El programa de Búsqueda de libros de Google ayuda a los lectores a descubrir los libros de todo el mundo a la vez que ayuda a autores y editores a llegar a nuevas audiencias. Podrá realizar búsquedas en el texto completo de este libro en la web, en la página `http://books.google.com`

[redacted]

[redacted]

MARIANO G. BOSCH

TEATRO ANTIGUO

DE BUENOS AIRES

PIEZAS DEL SIGLO XVIII

SU INFLUENCIA EN LA EDUCACIÓN POPULAR

BUENOS AIRES

Imprenta El Comercio, Cangallo 915

1904

91 Ramos
Be 1862

AL DOCTOR

JOSÉ M.ª RAMOS MEJÍA

TESTIMONIO DE RESPETO I AMISTAD

Copied From
Stanford University
Libraries Materials

TEATRO ANTIGUO DE BUENOS AIRES

CAPÍTULO I

EL TEATRO DE BUENOS AIRES FUÉ HASTA 1804 EL TEATRO ESPAÑOL

§ 1

Durante los primeros sesenta años de representaciones teatrales en Buenos Aires, á contar de la fecha en que se hizo el primer corral de comedias, el teatro de nuestro país (si es que tal nombre puede dársele), no fué otra cosa que apéndice de un capítulo de la historia del de España, i no correspondería estudiarlo al historiador argentino, si no fuera porque fue él la primera piedra colocada en un edificio que luego comenzó á revestir ciertos caracteres nacionales i sirvió á la revolución, como vehículo de ideas liberales i hasta como arma de lucha.

En esa época las colonias de América sufrían una tiranía tan pesada, [1] que sería ridículo suponer que

(1) Verdad que está hoi consagrada por la historia, lo que nos evita citar un determinado texto. Comunicaciones de la Corona, en 1810, lo declaran.

ella pudiera tolerar independencia teatral, que no admitía en otras exijencias más perentorias de la vida cívica. La dominación española era una barrera opuesta al progreso, i las representaciones teatrales estaban, más que ninguna otra cosa, sujetas por ella.

El teatro, pues, no era otro que el de la península; i si buscamos los autores nacionales de esas épocas, especialistas en loas, sainetes i entremeses, (con la única excepción de Lavarden que practicó el género de la trajedia clásica en su *Siripo*), aun á pesar de su carácter de autores nacionales, por la clase de piezas que escribieron i la forma en que desarrollaron sus argumentos, vemos que estas tampoco fueron sino ampliaciones coloniales de la producción española, glosa de una misma canción; su estructura, escuela, defectos i modalidades, son los de los modelos que imitaron con estricta exactitud.

De la península no llegaban á este país sino las obras de su teatro; las estranjeras eran absolutamente desconocidas, no solo porque las que figuraban en los repertorios del Príncipe, la Cruz i los Caños eran en número mui reducido; no solo porque sus traductores no se concretaban á su estricta traducción sino que las arreglaban (*arreglos*) á su antojo, saturándolas de españolismo, (1) trastornando sus escenas, su lenguaje, el carácter de sus personajes, su desarrollo i hasta el ambiente en que se desenvolvían aquéllas en el original;—sino también porque los encargados de proveer de piezas á nuestro inci-

(1) Procedimiento mui comunmente empleado en todos los teatros de segundo i tercer orden del mundo entero. Con lo cual la pieza víctima pierde, con el nombre de su autor, hasta su propia esencia.

piente i miserable teatro, ignoraban su existencia. Nada se sabía aquí de las obras de Goldoni, Boissy, Shakespeare, Molière, Corneille, Racine, Regnard, etc., etc., hasta principios del siglo XIX. porque no llegaron ni originales ni traducidas; i desde esa época hasta 1810, porque en los libros que vinieron de España no figuraban los nombres de sus verdaderos autores, sino de los traductores, plagiarios ó *constructores* españoles que las habían hecho imprimir, por cuya razón se les suponía españolas.

Raros fueron los criollos amantes de las letras que en la segunda mitad del siglo XVIII conocieron más idioma ni literatura que los de España. Es sabido que en la Universidad de Buenos Aires no se enseñaban otros.

En cuanto á los contemporáneos de Rivadavia, Belgrano i Moreno, que consiguieron hacer estudios de esa clase, recién pudieron empezar á influir en la dirección del teatro de Buenos Aires, después de 1804, i aun esto en forma mui poco decisiva. Asimismo fué especialidad de mui pocos, el estudio de las literaturas de Francia, Alemania é Inglaterra.

No hemos encontrado en nuestras pacientes i prolijas investigaciones, siquiera el rastro de piezas estranjeras.

De un millar aproximadamente de obras que habrán pasado por nuestras manos, pertenecientes á los diversos archivos de teatro de este país, sólo media docena son estranjeras i fueron dadas antes de 1810; ninguna antes de 1801. En cambio, esos mismos archivos, están plagados de centenares de aquellas célebres producciones de «un ingenio de esta corte», ó «de dos ingenios», siempre con el título clásico de *Comedia Famosa;* algunas de ellas completamente anónimas hasta hoi día (para bien propio i

de España, i [illegible] que en la República Argentina, Cómo el [illegible] Luis Vélez, el agradable Fernando de Rey, Calderón, Zorrilla, Zamora, Rodríguez de Ureña, Gómez Valdivia i [illegible], G. P. [illegible], Rafael Arias Gómez Abreu i Gómez, María Martínez [illegible], Gutiérrez i Fajardo, etc., etc.

I este era el repertorio de las compañías cómicas de siglo XVIII, era de abigarrado, más parte de autores españoles ó de nuestro repertorio que perduró aun después de nuestra emancipación política, pesando como los pies arrastrados como restos de las antiguas cadenas, i que no pudieron romper ni extinguir la sociedad del Buen Gusto, ni Puyrredón, ni Rivadavia, Varela, Henríquez, Wilde, Bernardo Vélez, ni cuantos de hacerlo se ocuparon.

La inmensa mayoría de esas obras, casi su totalidad, son absurdos góticos. Fatiga el espíritu i ofende el buen gusto artístico, leer esos engendros dramáticos nunca mal ponderados i de los que han protestado españoles discretos i entendidos tales como Martínez de la Rosa, Moratín, Luzán, Ganoa, Cascales, V. de la Vega, Pérez Galdós, Gil i Zárate i otros muchos que las conocieron i estudiaron; esto sin mencionar á los autores estranjeros que han escrito sobre el teatro español en diversas épocas, i que, por la naturaleza de nuestro trabajo, preferimos no citar. No tratamos aquí de quitarle méritos á un teatro que está ya juzgado, sino tan sólo de estudiar la desdichada parte que de él nos tocó á los porteños.

§ 2

Ha muchos siglos ya que los espíritus selectos fustigaron duramente las malísimas producciones de ese teatro tan grande, tan ingenioso i tan descuidado.

Abrió el capítulo secular de protestas contra ellas, el gran genio de Cervantes; á través de los siglos han seguido prolongándose.

Aún duraba el eco de su carcajada de burla i su bufido de odio en el cerebro argentino de Sarmiento, cuando renovaba crítica i protesta contra esos mamarrachos. Porque hai algo (como dice Berlioz) dentro del alma del verdadero artista, que lo obliga á arrojar con asco, las enormidades ofensivas al arte que, en un momento de descuido, ha absorbido: tal como el estómago que ha recibido un alimento repugnante ó una substancia venenosa. No hai artista que no arroje en convulsiones violentas los asquerosos alimentos de lo Feo artístico: de ahí que la crítica de todo artista verdadero cuando se trata de obras mui malas, revista siempre caracteres de apasionamiento i muchas veces de violencia. Los sentimientos i las pasiones producen actividades mentales i físicas inmediatas tanto más fuertes cuanto más grandes hayan sido las causas que las motivaron.

§ 3

Todos los países cuentan en su literatura dramática con piezas malas, pero muchas veces se compensan con la abundancia de las buenas. Pero hai países, (los lati-

nos sobre todo), en que las condiciones especiales del pueblo se prestan á la propagación de enormidades: son pueblos que están en malas condiciones de higiene moral: los ignorantes, los supersticiosos i los tarambanas.

Las malas comedias de todos los siglos i de todos los países, se deben á los mercenarios de las letras, á esos que producen con el solo fin de «agradar á los príncipes», según el dicho español, á los cortesanos, al pueblo bajo ó á las pasiones en general; en todas partes hai obras *de boletería*, piezas hechas para producir buenas entradas. Tales autores, prostituidos al gusto de la plebe insensata, han llegado, en su perversión artística, á cambiar de sexo espiritual, puesto que en vez de ser los que, en el comercio intelectual, fecunden al pueblo con sus lecciones, son ellos los que se fecundan con las de aquél. El autor dramático verdaderamente *masculus*, engendra, siendo el oyente quien recibe el germen de sus enseñanzas i concibe de acuerdo con él, en acciones, pensamientos: y costumbres—no hai cosa que se imite más que las lecciones del teatro. En cambio el autor monstruosamente femenino, recibe las imposiciones del vulgo i produce lo que aquél le manda.

Vendiendo, pues, su espíritu al público, por dinero que recibe en la boletería del teatro, prostituye su inteligencia i ocasiona con esto perjuicios grandes al buen nombre de su país. El éxito lo corona en vida, pero la posteridad maldice su nombre;—cuando menos, lo desprecia.

CAPÍTULO II

PROTESTAS QUE SUSCITÓ EL MAL TEATRO ESPAÑOL DENTRO DE LA MISMA ESPAÑA

§ 1

Esta clase de autores mercenarios han merecido siempre las críticas de los amantes de la buena literatura. De ellos i de otros que alguna vez produjeron obras detestables por agradar al público, en España, nos presenta Moratín varios ejemplos en su *Reseña histórica* sobre el teatro español. Es severo en sus juicios, tanto como ellos i sus obras lo merecían.

«Un sastre llamado Juan Salvo y Vela, dice, eligiendo el camino más breve de agradar al patio (platea) mediante el auxilio de los contrapesos i las garruchas, publicó la comedia *El mágico de Salerno*, i tanto aplauso tuvo i tanto le solicitaron los cómicos i los apasionados, que dió libre curso á la vena poética, i en otras cuatro que escribió, con el mismo título, amontonó cuantos disparates le pidieron i algunos más.»

«Don Francisco Scoti de Agoiz, caballerizo de campo de S. M.» no fué por cierto en nada superior al anterior.

Cañizares «no tuvo talento inventor, pero llegó á suplir esta falta con una particular habilidad que manifestó

para saber introducir en sus fábulas cuanto habia leído en otras: este fué su mayor estudio». Merecieron algunos de sus versos, severas censuras de Jorge Pitillas, «cuando los llamó *ramplones y malditos*». (1)

El teatro en España estaba en el siglo XVIII en bien triste estado, literaria i científicamente considerado, i sus malas producciones aumentaban día á día, á causa de que el vulgo ha de sostener siempre las obras que fomentan sus pasiones i están de acuerdo con su modo de ser. Moratín afirma que se sostenía «con entusiasmo del vulgo en manos de cómicos ignorantes i de ineptísimos poetas».

I si esto es en cuanto se refiere á los autores que hemos clasificado de monstruosamente *femeninos*, veamos lo que dice del público que les dictaba sus gustos, el *masculus* tiránico é ignorante. Trátase de la representación de autos sacramentales, especialidad tristísima de Calderón, i de otros muchos. El espectáculo deplorable del teatro entonces lo pinta Moratín (2) de mano maestra: júzguese:

«El ángel Gabriel anunciaba á la virgen la encarnación del Verbo, i al responder, traducidos en buenos versos castellanos, las palabras del Evangelio: *Quomodo fiet istud, quoniam virum non cognosco?*, los apóstrofes hediondos del patio i las barandillas dirijidas á la cómica, interrumpían el espectáculo con irreligiosa, y sacrílega algazara, y hacían conocer á muchas madres cuán mal habían hecho en llevar consigo á sus hijas honestas.»—

(1) El mismo autor citado. Obra ibid.
(2) Ibid.

Puede pedirse mayor prueba de virilidad pública, como antes hemos visto de pasividad de parte de quienes se dejaban imponer sus gustos?

Los autores que tales excesos provocaron ¡qué mal tan grande hicieron á su país!

Qué extraño es, pues, encontrarnos con un teatro monstruoso i decadente en el siglo XVIII, si el mal fué haciéndose carne en el transcurso de doscientos años de poco juicio! desde Lope de Vega, el más culpable de todos, porque fué el de mayor talento. Él pudo hacer del teatro de su país lo que Cervantes hizo de la literatura, la sede suprema del ideal artístico. Es á veces un mal inmenso la exhuberancia del talento.

Dice Martínez de la Rosa, hablando de Lope [1]: que los defectos de las obras llegaban á veces á ser gravísimos, atentando contra la verosimilitud i las leyes de la dramática; i que el mismo Lope confesaba que muchos de sus más aplaudidos cuadros escénicos «*pecaban gravemente contra el arte* y exceptuaba solo á *seis*».

I al comentar el hecho se lamenta luego de que un autor tan prodigiosamente ingenioso i fecundo «no tuviese cordura bastante para anteponer á los vivas i palmoteos de un público seducido el aplauso de la razón i el voto del buen gusto». Pero Montalván decía que escribiendo así se había *ganado*, con solo sus comedias «á 500 reales cada una» la suma de *80.000 ducados* i esto en una nación, añade Martínez de la Rosa, comentando el dicho de Montalván, «en que tantos ingenios se veían desdeñados: otros como Quevedo perseguidos i un Cervantes acosado por la miseria».

(1) *Apéndice sobre la comedia española.*

Pero qué importa hoi día á la humanidad la miserable ingratitud del vulgo imbécil de la época, si Cervantes i Quevedo, como Shakespeare, Molière, Racine i Corneille son sus maestros, sus ídolos, los padres á quienes debe su vida espiritual?...

En cambio aquellos que halagaron sus pasiones i ganaron así, ¿qué son? Espectros ridículos, montón de polvo infecto que se pierde en la monotonía de lo vulgar.

Don Ignacio de Luzán que fué «el primer español que en ese tiempo (1725) levantó la voz contra la corrupción de la literatura i especialmente de la dramática», fustigó valientemente á los productores de ignorancias i bellaquerías teatrales. Pero bien pocos fueron los que aprovecharon sus patrióticos consejos, con gran detrimento de la fama de su nombre i de la de su país. España que había sido imitada i hasta copiada en su teatro por franceses, italianos, alemanes é ingleses, se veía sobrepasada siempre por las obras de sus imitadores; i parece que esto es una lei fatal en la historia de las naciones lijeras de cascos: tal ha sucedido i sucederá con la música italiana; sus autores serán siempre prodigios de fecundidad, los Lope de la música; los alemanes los imitarán pero perfeccionando la obra; i el maestro atolondrado se verá sobrepasado i hasta eclipsado por el discípulo juicioso, sabio i prudente. Tal sucedió en la misma España con Agustín Moreto, que no fué nunca original en sus piezas de teatro, pero ellas fueron más perfectas siempre que el original en cuya idea se inspiró: su mejor ejemplo *El desdén con el desdén*, inmensamente superior á *Los milagros del desprecio* de Lope.

Don Xavier de Ganóa hablando de la inferioridad de

las comedias españolas respecto á las estranjeras, en el prólogo de su traducción de la trajedia de la Harpe, *El conde de Warwick* (1) proclama la agudeza i el ingenio de los autores de su país, pero los acusa de falta de naturalidad; todos sus galanes han de ser valientes ó locos ó enamorados que por cualquier causa i muchas veces por ninguna, cometen los actos más descabellados; sus Damas poco recatadas, sus criados tercos, viles, encubridores; los pasajes de sus comedias desatinadamente rellenos con billetes, retratos, cartas, rejas, jardines, desafíos, estocadas, puñales, pistoletazos. Cita en su apoyo á Luzan, cuando seleccionando un puñado infinitesimal de comedias (siglo XVIII) de Zamora, Cañizares, Bances Candamo, etc., entre innumerables de disparatadas, las llama «almacén de perniciosas impropiedades, y esto no tocando las de asuntos sagrados y heroicos, ni las de magia, donde cualquier sano entendimiento ve cómo hierven los despropósitos». Condena también la tendencia á presentar «halagüeños los vicios», i dice que se exageran con tal extravagancia los amores, que justifica lo que Voisin, decía de las mujeres de calidad: «et quand elles reviennent dans leurs maisons avec cet sprit evaporèe et tout plein de ces folies, elles y trouvent tout desagreable, et surtout leurs maris, qui ètant occupès de leurs affaires, ne sont pas toujours en humeur de leur rendre des complaisances ridicules, qu'on rend aux femmes dans les comedies, —i que ellas esperan encontrar en sus casas, estando como están saturadas sus imaginaciones de aquellas ridiculeces.

(1) Barcelona, *Con licencia*, en la oficina de Francisco Generas, (MDCCLXXVIII).

El austero P. Mariana, en su época, ya decía á este respecto: «¿Pero qué otra cosa se ve en el teatro sino estupros de doncellas, amoríos de mujeres livianas, malas artes de encubridores i encubridoras, fraudes de criados y de criadas, i expuesto todo ello en versos sonoros i pulidos, i esmaltados con los matices de la elocuencia, para que se grave más hondamente en la memoria lo que fuera tan útil ignorar?»

Cristóbal Suárez de Figueroa decía: «Así por agradarle (alimentándole con veneno) componen farsas casi desnudas de documentos, moralidades y buenos modos de decir, gastando quien las va á oir, inútilmente, tres ó cuatro horas, sin sacar al fin de ellas algún aprovechamiento. No se acaban de persuadir estos modernos, que para imitar á los antiguos deberían llenar sus escritos de sentencias morales, poniendo delante de los ojos aquel loable intento de enseñar el arte de vivir sabiamente, como conviene al buen cómico, no obstante tenga por fin mover á risa».

«Allí habla sin modestia el lacayo, sin vergüenza la sirviente, con indecencia el anciano, i cosas así».

§ 2

No pudiendo aceptarse, después de lo dicho, como excusa de esos descuidados autores la razón de que tal era el gusto de la época, (ni aun el gusto de España), qué razón científica, literaria, moral puede aducirse en favor de ellos?

Téngase en cuenta que Shakespeare, contemporáneo

de Calderón, no se dejó nunca arrastrar por las sombras espesas que envolvían el suelo de su país, i solo se nota en sus obras, (único vestigio que lo revela de su época), la violencia de las pasiones que maneja i que casi lo envuelven, pero siempre su vista serena, (las águilas ven lejos), columbró el porvenir i el fin del arte.

Otelo muestra la misma enfermedad moral que el personaje calderoniano de *El mayor mónstruo los celos;* aquella es obra inmortal, ésta apenas si se le conoce el título fuera de las fronteras de su patria. ¿Por qué? Porque en la obra de Shakespeare, el celoso es un enfermo que uno compadece porque es humano; el celoso de Calderón es *un caso* individual como cualquier otro de empecinamiento brutal de *uno* que sospecha de su mujer. En la primera obra está viviente la pasión humana; en la segunda se *exhibe* una pasión particular; Shakespeare se revela, en su drama, un psicólogo entendido; Calderón, en el suyo, es siempre el mismo comediógrafo impresionista i efectista, pero nunca un filósofo de la humanidad.

No se estudiaba mucho por entonces para producir en España. Ah, si Calderón ó Lope hubieran hecho un tipo perfecto como el de Don Quijote, pulido, retocado, estudiado, analizado, que hasta hoi día sirve de modelo como caso patológico!

I en este sentido, qué decir de los graves errores i descuidos de Calderón respecto á todo lo que puede constituir una rama cualquiera del saber humano? Martínez de la Rosa lo acusa de estropear más de una vez la historia, confundiendo hechos importantes que hoi los conoce un niño de primer año, i cometer en geografía i cronología los errores más grandes.

I es exacto, i puede verificarlo cualquiera leyendo sus obras: habla de pólvora i balas aunque la escena pase en el siglo VII; su comedia *En esta vida todo es verdad*, etc., nos da la prueba: Herodoto describe (!) la América, como puede verse en *La virgen del sagrario*; i así en muchas otras; lo que indica que, siendo dable suponer fuera Calderón lo suficientemente instruído para comprender que erraba, ó consideraba á las piezas dramáticas como ficciones sin valor ni importancia alguna, escritas con el solo objeto de divertir al público, ó menospreciaba á éste, suponiéndolo incapaz de apercibirse de errores tan notorios.

Tan defectuosas llegaron á considerarse las obras de Calderón, Lope, etc., en la misma España, que en el año 1800 se incluyeron muchas de ellas entre las prohibidas por la censura, establecida en Madrid por orden real, para depurar el teatro español de adefesios que lo afeaban i á los que estaban aferrados los ignorantes cómicos i el público.

En cuanto á los autos sacramentales, es sabido que se prohibieron en 1765.

§ 3

Francisco Cascales—que citan Luzan, Ganóa, Martínez de la Rosa i Moratín—no es menos severo que todos ellos i clasifica á la gran mayoría de las comedias de su país i de su época, no de tales sino de «hermafroditas», unos «monstruos de la poesía»—i para justificar Ganóa la exactitud del cargo, recomienda al lector la lectura de las piezas siguientes:

Andrómeda i Perseo, Ramilletes de Madrid, Todo es enredos Amor, La dama presidente. La dama corregidor, Servir á señor discreto, Mujer, llora i vencerás, La estatua de Prometeo, Apeles i Campaspe, Bernardo del Carpio, El conde Saldaña, La locura por la honra, El Genízaro, El mayordomo de la duquesa de Amalfi, Los siete infantes de Lara, Los siete durmientes, La de San Amaro i otras mil semejantes, donde se hallará toda clase de imperfecciones, i en las dos últimas, que son ya mui raras [1] en España, asunto para reir desconcertadamente, porque se exceden tanto de las reglas, que en la una pasan 200 años sobre la escena, y en la otra vuelve San Amaro del Paraíso, al cabo de otro tanto de tiempo i encuentra en la tierra otros pueblos i costumbres i suceden allí muchas cosas que son en sí mui estúpidas.

Moratín, en su *Comedia nueva*, fulmina á estos autores por boca de don Pedro que dice:

—A mí me lastima en verdad la suerte de estos escritores que entontecen al vulgo con obras tan desatinadas i monstruosas, dictadas, más que por el ingenio, por la necesidad ó la presunción, etc... Díganle Vds. que el teatro español tiene de sobra autorcillos chanflones que le abastezcan de mamarrachos; que lo que necesita es una reforma fundamental en todas sus partes, etc.

Por último, D. Antonio Gil y Zárate, predispuesto siempre en mui alto grado á la alabanza exajerada de obras i autores de su país, trata á Cañizares de insulso i ridículo, á Zamora de extravagante, flojo i lánguido; á Diamante de plagiario i débil; de Bances Candamo dice que

(1) Ha mas de un siglo de esto.-Véase prol. *El conde de Warwick*.

con él comenzó la decadencia del teatro español «que llegó rápidamente al último extremo».

Pero al fin i al cabo nada es necesario que diga Gil i Zárate, de los reconocidamente malos autores del siglo XVIII, cuando ha encontrado los defectos de sus antecesores i maestros de dos siglos antes, i que son soles cuya luz parece que los tímidos han llegado á creer de fulgor indiscutible. Lean lo que dice al respecto en su Manual de literatura [1], tratando de todas esas celebridades. Por esa lectura se verá cuán grande es el número de piezas dramáticas en 350 años, i cuán pocas las buenas.

§ 4

Como es natural en la abundancia de malas i pésimas, Buenos Aires conoció más éstas que las buenas, i ahí está explicada la razón de las protestas enérgicas de los patriotas argentinos después de 1810, que, ansiando libertad, progreso i ciencia, renegaban del atraso degradante en que había tenido España á sus colonias, i que querían perpetuar los encargados del teatro.

Atraso mucho más inaceptable en un país libre, cuanto que en la misma España ya el elemento serio i culto habíalo reprobado. Por real orden habíase nombrado en Enero de 1800 un *corrector de comedias*, en Madrid, para sus teatros i el cual debía «corregir, arreglar i reducir *á mejor forma* las composiciones

(1) Sección 2ª, *Escritores dramáticos*, capítulo VIII i en adelante.

antiguas». A esta orden se opusieron (!) los cómicos madrileños, constituyéndose en censores de la censura, i consejeros de hombres que habían estudiado un poco más que ellos; i fomentada la rebelión por la ignorancia i el *chauvinisme*, llegaron á obligar á la corona á intervenir de nuevo aunque en forma más decisiva; declarando que constando que el móvil de los que se oponían á las necesarias reformas del teatro era tan solo conspirar, se les hacía saber que á continuar en ello, se les prohibiría representar en Madrid, ni en los Sitios Reales «ni en otra parte alguna de los dominios» del Rei.

La comisión nombrada i los encargados de la operación llegaron á aconsejar algo más que correcciones, i fué la prohibición absoluta de ciertas piezas; prohibicion que se hizo extensiva á más de 600.

Como el trabajo se realizó con bastante juicio é independencia de espíritu, entre las prohibidas había, como hemos dicho, muchas de Lope i de Calderón. «No era ya soportable, dice Moratín [1], contemporizar con las libertades de Lope, ni con las marañas de Calderón.»

Parecidos conceptos se estamparon más de una vez en los periódicos de Buenos Aires después de 1810, como ya tendremos ocasión de hacer ver.

---

(1) Reseña histórica del teatro español.

CAPÍTULO III

EL ERROR DE LAS PIEZAS ESPAÑOLAS

§ 1

Los defectos del teatro español son fundamentales, á nuestro modo de ver, i es por esto que siempre, en los siglos, se repiten los mismos errores. Hai mucho ingenio, sobre todo ingenio, bellezas de lenguaje muchas veces, i hermosos conceptos matizando muchas de sus pájinas; pero la base en las clásicamente españolas es un error prolongado por espacio de tres siglos: la fábula inverosímil ó antihumana; casos concretos que nada prueban ni interesan á nadie. I sobre esa base, es evidente que solo pueden erigirse sombras,... sueños...

La escuela es esa; por esto todas las obras son una misma cosa; hermanas gemelas unas de otras: base, fábula, desarrollo, medios, fin. Diríanse capítulos del *Quijote* llevados eternamente á escena, con variaciones *ad usum* época.

Como no hai base real, las comedias se hacen á fuerza de enredos, complicaciones, juegos de palabras, discursos interminables, chistes continuos. Esos enredos, como se ve, se tejen con hilo nacional; las clases i variantes de éste son mui pocas, por esto hemos dicho que todas las obras son una misma cosa.

No hemos leído una sola obra española en que aparezca uno ó más graciosos, sin encontrarnos siempre con el mismo personaje—un mal Sancho, un Bertoldo necio, un Bertoldino soez,—i las mismas gracias.

Parece ser que se nace con defectos heredados; no habiendo quien los corrija,—barrera que detenga el curso de un río ni canal que utilice sus corrientes, desviándolas.—continúan su curso eterno á través de los siglos con pequeñísimas variantes que da el roce con otros pueblos, (como el río con sus riberas).

Cervantes, al escribir su inmortal obra, tal vez ignoró (por más que los genios nada ignoran), que al par que la historia de un sublime iluso i de una época, escribía la historia de sus compatriotas de todas las épocas. Paul de Saint Victor ha dicho ya esto ó parecido. Pero lo que no ha dicho es que el teatro español ha sido durante el tiempo mencionado, la reproducción exacta de esa historia; Lope de Vega, Calderón, Moreto, Zamora, Cañizares, M. de la Cruz, etc., la pléyade inmensa de astros de todas las magnitudes, desde la primera á la última en el teatro, ¿qué han hecho fuera de eso?

Estocadas, enamoramientos, pundonor, honra, ingenio, sutilezas, versos, bellezas del lenguaje, (escribir *el* castellano y no *en* castellano, como dice P. Gener), locuras, hinchazones, magias, encantamientos... siempre los Quijotes, los Sanchos, los gigantes, los magos, las Dulcineas, los Camachos, los duques, las duquesas, los criados, las posadas, los castillos, las dueñas... Eso es el teatro: un inmenso Quijote.

El reputado escritor francés Ernest Martinenche, profundo conocedor de las obras antiguas del teatro espa-

ñol, en la suya *La comedia espagnole*, observa que en todas ellas el español se revela tal cual es, *amoureux de l'amour*, embriagado siempre con los caprichos de su imaginación exaltada, loco de la honra i la hidalguía, galante como pocos, respetuoso en extremo por su Dios, su rei i sus frailes; amigo de criados bufones, Sanchos astutos que se introducen á los salones i hacen gracias á todo trance; altivo i quisquilloso en achaques de honor como los mosqueteros i espadachines de la historia. En una palabra, el español de siempre.

Cree en encantamientos, en hechizados, (hasta reyes lo creían), las brujerías, los demonios i los ángeles (i sus descendientes gauchos siguieron con sus creencias); i como cree todo eso, lo lleva al teatro. Sancho Ortiz cree que el rei «es representante de Dios en la tierra», i todas las comedias españolas creen lo mismo, i los conflictos morales que nos presentan con motivo de tan nacional creencia, llegan á no mover sino á indiferencia á los extranjeros que pensamos que el rei de España era en su época un hombre lleno de pasiones como todos los hombres i perjudicialmente convencido de su superioridad sobre el resto de los mortales.

§ 2

Todas las obras son *en verso*, pero en muchos, interminables versos, llenos de las más raras figuras i tropos, especialmente estos últimos. Cuando se repitió en el Coliseo de Buenos Aires *Casa con dos puertas mala es de guardar*, de Calderón, en 1821, un cronista de la época

decía en su diario, que tenía el defecto de estar escrita en versos afectadísimos i llenos de metáforas botánicas, astronómicas, geográficas, físicas i químicas; i advertía á sus lectores el olvido de los poetas españoles que, habiéndola emprendido con todos los astros para sus comparaciones é hipérboles, dejaron en feliz virginidad al anillo de Saturno; por tanto, i á pesar de los miles de leguas de su circunferencia, bien podía servir de corona ó cosa así á alguna beldad, i él se permitía recomendarlo á esos poetas para tal objeto.

El amor por los versos! Hai cosa más española! De ahí la falta de acción en todas las comedias, á causa del clásico error de confundir la obra teatral con un libro de retóricas i estorsiones del pensamiento, error que no han padecido los teatros estranjeros. Existe una obra, *La cortesana en la sierra*, en que doña Elvira tiene en la escena II una tirada de 270 versos seguidos, que al darse en nuestro país, el director de escena redujo á la cuarta parte i aún la dejó larga.

I á propósito de reducciones, debemos hacer constar complacidos, que de todas las obras que se representaron en nuestro país hasta 1826, no hai *una sola* que no haya sido recortada para subir á escena; i no pocas correjidas con muchas ventajas para ellas.

Por otra parte esto se había hecho ya en España, i con más detenimiento. *Ninguna* de las obras de Lope, Tirso de Molina, Moreto, etc. han llegado á nosotros en el teatro, tal como las escribieron sus autores, i sí retocadas i pulidas por otros. Para conocerlas en sus originales hai que buscarlas en sus primeros impresos (algunas existen manuscritas).

Este hecho nos da la explicación única de las imitaciones de que han sido objeto las obras españolas de los siglos XV, XVI i XVII que dándoles su verdadero nombre debía llamárseles *arreglos* ó de lo contrario *idea sacada* de tal ó cual comedia mal desarrollada. Cualquiera que llega á familiarizarse con la lectura de esas producciones, (aun las del siglo XVIII), apercibe la mezcla monstruosa i grotesca de las mayores bellezas con los más torpes defectos, el derroche de ingenio con los descuidos más imperdonables, la invención inteligente con la inverosimilitud inaceptable é ilógica. I el que las estudia, disfrutando con sus encantos, piensa inmediatamente, (es lo primero que se le ocurre), que con una poda eficaz de las malas yerbas que afean á plantas tan bellas, quedarían esos bosques convertidos en edén delicioso. I esto hicieron los correctores.

Más que eso hicieron Corneille, Moliére, Regnard, Metastasio i cuantos escribieron obras admirables inspirados en una bella idea malgastada del teatro español.

Es que los autores de esa clase son como los compositores de música *de oído*, los canzonetistas populares, etc. que, llenos de inspiración sencilla, producen el tema de una obra musical que trabajada por ellos se malgasta siempre, pero que recogida por un músico consciente i conocedor de las reglas de la armonía i del contrapunto, lo convierten en una verdadera obra de arte.

«Denme temas i yo haré operas»—decían, aunque con otras palabras, Auber, Rossini i otros músicos.

El marinero, el pescador, el leñador, el *canzoniere*, inventaban el tema; los músicos recogían esa materia prima i en la fábrica de su ciencia, con los útiles del estudio, hacían la obra perfeccionada.

Tal fué lo que pensaron los imitadores del teatro español: «he ahí una buena idea, tristemente malgastada; yo recojo aquélla i hago lo que el inventor no supo hacer».

¿Qué otra cosa hizo Haydn cuando, por aprender, entró al servicio de Porpora hasta para lustrarle los botines? Pero acaso la obra de Haydn no fué un inmenso perfeccionamiento de los sistemas anticuados é incultos de Porpora? ¿Qué hizo Gluck al tomar por base de la ópera moderna de su época, la imperfecta de los italianos, sino perfeccionar el invento?

Como el que aplicó la pólvora sin humo á los perfeccionadísimos cañones actuales: no ha plagiado al inventor de la pólvora, lo ha corregido i utilizado.

Por otra parte consideremos esto tan sólo: si un autor de hoi en día tomara el *Otelo*, el *Hamlet*, el *Romeo i Julieta*, el *Fausto* i los imitara, los copiara, se aprovechara de esas ideas, ¿qué le pasaría? ¿Podría hacer cosa mejor que un plagio?

Lo que perfecciona no imita; lo que no se perfecciona, eso es la imitación condenable.

Además, es el caso de preguntar si acaso los autores dramáticos del siglo XVI i XVII no eran á su vez imitadores i perfeccionadores de un arte que ya existía, i sus obras inspiradas en creaciones anteriores, posiblemente más inferiores, pero no por eso su idea fundamental menos ingeniosa. ¿Qué sabemos á cuántos autores, trescientos ó cuatrocientos años anteriores á ellos, imitaron Lope de Vega ó Lope de Rueda?

Pero ¡qué mejor ejemplo!: Cervantes, el autor de la obra maestra mundial i eterna que se llama *Don Quijote*,

¿no concibió la idea de su libro sonriendo con la lectura de obras que, al fin de cuentos, eran las verdaderas invenciones del género, á pesar de ser desatinos? El *Quijote* es un libro de caballería; los libros de caballería no son invención de Cervantes.

CAPÍTULO IV

EXAMEN DE LAS PIEZAS — LOS SAINETES

§ 1

Todo lo anteriormente dicho se refiere al teatro español en general.

Concretémonos ahora al siglo XVIII, que fué la producción más abundante que llegó al teatro de Buenos Aires, i la que influyó en la educación del pueblo.

Mui pocas fueron las obras buenas que se conocieron en nuestro país hasta 1804; el objeto de nuestro libro no es tratar de éstas, sino de las de figurón, de capa i espada, de magia, de muertos i aparecidos, etc., reconocidamente malas; i de los entremeses i sainetes necios é indecentes. De estos últimos mui pocos podrían exceptuarse.

Que eran tontos, insulsos, indecentes i disparatados, nos lo dirá cualquier español ilustrado que haya conocido

aquel repertorio, i que existe en los archivos de España, como asimismo cualquier persona que sólo se tomara el trabajo de leerlos. En cuanto á los escritos en el país sólo diremos que hai pasajes que es imposible transcribir á causa de estar concebidos en términos tan chocantes é indecentes que ofenderían hoi día los oídos de un carrero de aduana.

Loas, entremeses, tonadillas i sainetes fueron los números predilectos del público de Buenos Aires durante la dominación española hasta que se edificó el coliseo de la Merced; los sainetes continuaron siéndolo del pueblo bajo. (Acaso aún no ha terminado su afición por ellos).

El sainete era una pieza corta en que trabajaba casi toda la compañía del teatro, i regularmente trataba de un baile que concluía en cena; ó de peleas que concluían con la presencia del alcalde estúpido ó del juez cruel. Los primeros eran los preferidos: concluían muchos de ellos en cantos con guitarra.

Se escribía la mayor parte para determinadas compañías, á fin de que cada uno de los actores pudiera lucir sus habilidades personales ó destacar sus defectos físicos si los tenía.

Los estrenados en nuestro país durante él siglo XVIII fueron en su totalidad de autores españoles, no habiendo hallado ninguno que nos conste de una manera absoluta fueran escritos en el país. Los de autores nacionales con temas tomados del ambiente americano son bien pocos, pero en cambio siempre mui malos.

Los ejemplares de sainetes que hemos podido hallar pertenecientes al archivo teatral bonaerense del siglo mencionado, son en su mayoría manuscritos, unos copia-

dos en el país, la mayor parte venidos de España ya copiados. En la Biblioteca Nacional existen catalogados una gran cantidad de impresos, pero de ellos un gran número no fueron representados, i otros pertenecen al Coliseo, (1804 en adelante).

Para juzgar de su valor tomaremos uno al azar: *El albañil ofendido.* (Original manuscrito mui antiguo).

Este sainete había sido representado muchas veces en España. No tuvo menos éxito en nuestro país i se repitió muchas veces no sólo en la *Casa de Comedias* de la Ranchería sino también fuera de ella, antes i después de funcionar aquel teatro. El original que hemos tenido á la vista, fué copiado en España i perteneció al consueta del teatro en que allá se representó antes de aquí, por las acotaciones que tiene, i de cuyas manos vino á parar á nuestro país, traído probablemente por algún cómico.

En él figuran, como en casi todos sus congéneres, el mismo marido engañado, los mismos chismosos, idénticos encubridores.

Júzguese de ello i de la literatura de la época:

GERÓNIMA—Ay señor, es una santa
y quanto le diga á Vsia
sepa que es la verdad clara.
PACO *(al pano.)*—Si la adulación se pierde
se encontrara en esta casa.
JUEZ—Vamos, diga.
FRASCA—Pues señor, si he de ablar
como Dios manda, sepa vsia
que es un hombre muy de bien
en quanto trata y aplicado
á su trabajo.

PACO—Ay! Como anda mi honra!
no lo dije yo!

Después todos estos pillos van á la cárcel y como moraleja del cuento dice el tío Trapos á Paco:

Ahora me vienes con plantas
porque me ves amarrado?
ya tu caerás en la trampa:
que diez años de presidio
en un instante se pasan.

Los llevan á todos i dice Paco:

Y poniendo fin aquí
á la idea comenzada
á nosotros y al ingenio
TODOS—Perdonad sus muchas faltas.

§ 2

Citaremos otro, pero al hacerlo se nos presenta la ocasión de volver sobre algo que hemos dicho anteriormente: las imitaciones (1).

Predomina entre los escritores españoles i periodistas que sin mayores estudios los transcriben en otros países, la tendencia á hacer aparecer á los autores extraños á España como fatalmente inclinados á beber su inspiración en las fuentes de Lope de Vega, Tirso de Molina, Calderón, Moreto i Rojas. Según esa errónea creencia se hace aparecer al teatro inglés, alemán, holan-

(1) Cap. III, § 2, pág. 26.

dés, francés i hasta italiano (en una palabra el teatro universal) como imitador, traductor ó aprovechador del español.

Con un poco más de buena fe en unos i estudio en todos quedaría destruído ese prejuicio absurdo. Ya hemos dicho en qué forma los teatros se imitan unos á otros, i cómo hombres de talento hacen obras maestras que son exclusivamente de ellos aunque la idea que les ha servido para hacerlas no sea invención de su fantasía.

Pero ninguno de los teatros que se quiere hacer aparecer como imitadores del español, ha hecho traducciones de obras estranjeras haciéndolas luego pasar por originales del traductor; i eso se ha hecho muchas veces en España durante el siglo XVIII. Para cerciorarse de ello, indicamos la lectura del *Catálogo de piezas dramáticas publicadas en España desde el principio del siglo XVIII hasta la época presente* (*1825*), de don Leandro Fernández de Moratín [1], i en él se verán figurar obras como originales que son evidentemente agenas: ejemplo, *El heredero universal*, *El vanaglorioso Hipermenestra* etc., de quienes todo el mundo conoce hoy día el verdadero autor.

Pero todavía, vaya i pase, puede esto no constituir sino un olvido del impresor de esas obras ó un error de Moratín. En cambio el caso que vamos á citar no lo es, i sí un plagio completo, sin atenuante alguno: el más célebre de los sainetistas españoles don Ramón de la Cruz tiene un sainete titulado *El casamiento desigual*, que es un plagio desgraciado del *George Dandin* de Molière: pues es esta célebre comedia en tres actos reducida á uno, i echada á perder con toda inclemencia.

(1) Paris, Lib. de Garnier hermanos, 1883.

Puede juzgarse por las escenas que pasamos á transcribir.

El casamiento desigual.—Este sainete lleva el número 48 del Archivo de la Policía, y el 103 del de Olaguer Feliú anterior á aquél. La fecha de su estreno 1813. Dejó de darse cuatro años después i se repitió en 1830. Su corte i estilo el de todos, á pesar de su origen primitivo.

La escena es «Mutacion de calle ó plaza del lugar, con puerta de una casa que se figura ser la de Juan Redondo, sobre cuya puerta estará un balcón. Sale Juan Redondo de Militar.»

JUAN

Todos los que fueren tontos
dicen, que gaste paciencia;
yo soy tonto pero á mí
me es imposible tenerla.
Ay! Caséme: dije mucho,
pues qué? qué decir me queda.
Ah! Como es mi casamiento
una lección estupenda
para los plebeyos que
se casan con la Nobleza [1].

(*Sale el* ALCALDE).

ALCALDE—Juanillo Redondo..... Vmd.
perdone la inadvertencia,
que me olvidé de su ascenso
y que llamarle era fuerza
señor don Juan.

(1) Estos últimos seis versos se suprimieron en 1813, pero al repetirse el sainete en 1830 los hicieron valer.

JUAN—¿Pues qué cosa
he logrado yo en que ascienda?
ALCALDE—Ahí es una chilindrina,
subir desde la llaneza
de su familia á enlazar
con la familia más llena
de blasones de la villa.
JUAN—Y de qué sirve al que trepa
trepar mucho si después
cae, y cae de cabeza?
ALCALDE—No entiendo.
JUAN—Suele haber cosas
duras en esta materia.
ALCALDE—Pues qué ha habido?
JUAN—En dos palabras:
que ayer libre y rico era
y hoy soy esclavo y soy pobre;
y si Dios no lo remedia
mañana seré lo peor
que hay que ser sobre la tierra.
ALCALDE—¿Pero de vuestra mujer
tenéis alguna sospecha? (1)
JUAN—No más de que es alegrita
y en viendo que alguno llega
de Madrid ó de otra parte
se pone muy petimetra:
dice que quiere tertulia
y anda el fandango y la gresca.
ALCALDE—¿Y eso es malo?

(1) Ya apareció aquello! (N. del A.)

LACAYO—Señor, soi mozo de Espuela
que he venido aquí con unos
señores, desde *Ballecas.*
JUAN—Y viene Vd. de su casa?
LACAYO—Chi, chi, chi.
JUAN— Cómo?
LACAYO—Chi, chi, chi.
JUAN—Linda fresca! Por qué?
LACAYO—Chito i no decir
que me viste salir?
JUAN—Buena! Por qué?
LACAYO—Ahí es nada!
JUAN— Por qué?
Decidlo.
LACAYO—Dejad que vea,
primero si hay en la calle
alguno que aquí nos vea. *(Mira).*
JUAN—Nadie, nadie nos escucha
vaya, decid.
LACAYO—Pero cuenta que havéis
de guardar secreto
JUAN—Seguro estais
de que se sepa por mí.
LACAYO—Pues yo, mi amigo, salgo (1)
de hablar á una Damisela
que vive aquí: (es muy hermosa

(1) En la Comedia de Molière, la escena es esta:
LUBIN—C'est que je viens de parler à la maitresse du logis, de la part d'un certain monsieur qui lui fait les doux yeux; et il ne faut pas qu'on sache cela. Entendez-vous?
GEORGE DANDIN—Oui.

y muy rica) y á traherla
un recadito de parte
de dos señores que intentan
cortejarla: mas cuydado
con no despegar la lengua.
JUAN—Muy bien está.
LACAYO— Su marido,
según dicen, es un bestia (1)
y un celoso, que no gusta
que á su mujer le hagan fiestas
ya Vmd. me entiende.
JUAN—Si.
LACAYO— Pues,
chito, y allá se lo avengan.
JUAN—¿Y quiénes son?
LACAYO—Los dos mejores
caballeros que pasean
por la ciudad; ¿queréis creer
que por esta diligencia
(que ya veis que no es trabajo)
me han dado quatro pesetas
cada uno?
JUAN— Y el recado
vltimamente, qué era?
LACAYO—Que si gusta que mañana
ó luego, á visitar vengan:
ó que esta noche, en el bayle

(1) El pasaje es este en la obra original:
LUBIN—Le mari, à ce qu'ils disent, c'est un jaloux qui ne veut pas qu'on fasse l'amour à sa femme; et il ferait le diable à quatre si cela venait à ses oreilles.

que hay en la plaza, la esperan.
JUAN—Y se lo havéis dicho?
LACAYO— No,
pero tiene una mozuela
por criada, que en mi vida
he visto cosa más bella,
para ensartar un recado [1]
de tanta importancia; y esta
dice que se lo dirá;
y aun se dará estratagema
para que (á pesar del Burro
de su marido) consienta.

Al escuchar esto Juan hace que está furioso con la criada pero luego promete no hablar una palabra.

El lacayo antes de marcharse dice:

Ah! verá Vd. qué risa
tenemos si Vd. me encuentra
en el bayle, de ver que
al marido se la pegan.

Vase; i el marido despechado, entre otras cosas feas, dice:

Qué ha de hacer Vd.? callar,
porque sería indecencia

(1) La escena es esta en el original francés:
GEORGE DANDIN—He bien! avez-vous fait votre message?
LUBIN—Oui: J'ai trouvé là dedans une certaine Claudine qui, tout du premier coup à compris ce que je voulais, et qui m'a fait parler à sa maitresse.
GEORGE DANDIN—Ah, coquine servante *(apart.)*
LUBIN—Morguenne! cette Claudine—là est tout à fait jolie; elle à gagné mon amitié, etc.

profanar con un garrote
de su esposa placentera
las nobles costillas. Ah! (etc.)

No decidiéndose por las vías de hecho, i después de lamentarse mucho i hablar mal de la nobleza (como buen villano que es), opta por llevarles el cuento á los suegros...

. .Mas ellos salen;
Dios te la depare buena.

(«*Salen* DON PANTALEON *y* DOÑA ELENA *de hidalgos muy ridículos*».)

PANTALEON—Yerno mío, me parece
que da ese semblante muestras
de tristeza.
JUAN— Tengo por qué.

Sigue la escena i sigue el plagio descarado de la comedia de Molière, con la diferencia que los chistes mejores de ésta, están en el plagio convertido en groserías. Ejemplo: los suegros como son nobles, i por pobreza han debido dar á su hija al burgués rico, persiguen á éste por todo, pero más que nada por su lenguaje inconveniente. En el sainete de Ramón de la Cruz cuando Juan (el yerno) dice «mi mujer», el suegro se irrita de la vulgaridad de la palabra i lo impropio de la expresión refiriéndose á la noble su hija; pero á renglón seguido la esposa emplea expresiones peores.

JUAN—Me lleva Barrabás! Pues qué,
mi mujer no es mi mujer?

ELENA—Cosa es cierta,
mas si te hubieras casado
con otra cochina puerca
como tú, dirías lo mismo. (1)

Como en el *George Dandin* de Molière, Juan acusa á su mujer de correspondencia amorosa con dos caballeros recién llegados: lo ha sabido por el lacayo. Don Pantaleón (Mr. de Sotenville) lo desmiente, llegan los acusados que niegan también la imputación, i aquél quiere exigir de su yerno proceda como caballero batiéndose con quienes lo desmienten i tratan de mal modo. I dice:

PANTALEON—Vaya! señor yerno.
JUAN—Qué.
PANTALEON—Respondedles.
JUAN—Yo? qui respuesta he de dar?
PANTALEON—Sacad la espada
i sostened en defensa
de vuestra verdad, el puesto
ó que os corten la cabeza.

(1) En cambio el pasaje de la comedia de Molière es fino i delicado:
DANDIN—He bien! monsieur tout court, et non plus monsieur de Sotenville. J'ai á vous dire que ma femme me donne...
MR. DE SOTENVILLE—Tout beau!... Apprenez aussi que vous ne devez pas dire ma femme quand vous parlez de notre fille.
DANDIN—J'enrage! Comment! ma femme n'est pas ma femme?
MADAME DE SOTENVILLE—Oui, notre gendre, elle est votre femme: mais il ne vous est pas permis de l'appeler ainsi; et c'est tout ce que vous porriez faire, si vous aviez epousé une de vos pareilles.

Como se ve hai una buena diferencia entre el chiste fino i culto de Molière, i la sal gruesa puesta en el plagio de Ramón de la Cruz.

—Si os hubiérais casado con una de vuestras iguales.—Si te hubiérais casado con otra cochina como tú. Hai buena diferencia!

JUAN—Yo sé que es verdad
y basta sin defenderla.
Hai tal tema! [1]

Más adelante Pepa (la mujer de Juan) vase al baile. La ha ido á buscar Antonia *con los payos*, los indispensables payos! I sale Juan al balcón «*en pechos de camisa y calzoncillos con gorro*».

R. de la Cruz recurre para variar todo el desenlace de la pieza que plagia, á los recursos propios de los sainetes á gusto de su público: hai salida á escena en camisa i calzoncillos, linterna, escondites, quitasol de noche; hai alcalde tonto que presencia i dice estupideces, etc. El todo termina con que el *marido engañado* se traga cuantas mentiras urden contra él, mujeres livianas i criadas... encubridoras, i el indispensable:

I aquí acaba este sainete,
perdonad sus muchas faltas.

En cambio, sábese que la comedia de Molière termina, obligando los orgullosos esposos de Sotenville al desdichado burgués ¡que en malahora se casó con una noble!, á pedir perdón á su esposa á quien ha ofendido, i perdón de rodillas. Luego vanse todos á dormir, i George

(1) Pasaje en la pieza de Molière:
CLITANDRE—C'est un coquin, un maraud.
MR. SOTENVILLE—Repondez *(á George)*.
GEORGE DANDIN—Repondez vous même.
CLITANDRE—Si je savais qui ce peut être, je lui donnerais, en votre presence, de l'epée dans le ventre.
MR. SOTENVILLE *(á George)*—Soutenez donc la chose.
GEORGE DANDIN—Elle est toute soutenue. Cela est vrai.

Daudin, en el colmo de su desesperación exclama:

—Después de saber lo que sé, no me queda otro recurso que tirarme al río de cabeza!

§ 3

Los sainetes se escribían, como hemos dicho (§ 1) para que los artistas de determinadas compañías lucieran sus habilidades: si en una de ellas el gracioso tenía las piernas torcidas, esa particularidad era aprovechada por el autor para bordar sus gracias, i así de los demás. Eran la pieza predilecta del pueblo ignorante, el patio i las barandillas; por esto su lenguaje era grosero, sus chistes burdos, sus escenas indecentes, como á veces su lenguaje.

Los personajes obligados de estas piezas eran en primer lugar *los payos;* luego el alcalde bestia, la criada descocada i livianísima, el militar rengo ó manco, el abate perdulario, las esposas coquetas ó algo más, los chascos, etc.

Los criados ¿serían así estos tales?, todos aparecían como *discretísimos encubridores,* terceros indispensables.

§ 4

Conclusiones á que se puede arribar después de conocer *El casamiento desigual* de R. de la Cruz, el más célebre de los saineteros españoles:

1.ª En materia de imitaciones i plagios, *peor es meneallo.*

2.ª Quedan justificadas cuantas afirmaciones hemos hecho anteriormente, una de las cuales i la más importante para este caso, la del Cap. I, § 1, cuando decíamos que de la península no llegaron á nuestro teatro sino las producciones españolas, pues las extranjeras, en la propia España, no aparecían como tales.

§ 5

A mayor ilustración, transcribiremos algunos pasajes del sainete *Las superfluidades* de Ramón de la Cruz, escrito en 1768 para la compañía de Juan Ponze en Madrid, i cuyo original manuscrito fué traído á nuestro país años después. Tiene dos repartos, en uno de los cuales figura Moncín, el autor-actor, haciendo el papel de Espejo.

En vez de personajes tiene los nombres de los actores de la compañía que lo representó por primera vez: Merino, Espejo, Ibarra, Ponze, Callejo, Simón, Calle, Juan Manuel, Chinita, Cortinas, Paca, Ordoñes, Esteban, Bastos, Campano, María, Eusebio, Joaquina i la Portuguesa.

«La scena es en Madrid. Calle publica; y atraviesan de quando en quando algunas gentes, hombres y mujeres de mantilla, por el foro, para mayor verosimilitud; i sale de militar muy soplado Merino, y de capa de grana y corbata, Espejo.»

MERINO—Anoche, amigo, perdiste
vna grande cuchipada,
qué linda cena nos dió
mi Sra. D.ª Juana.

ESPEJO—Cena! pues no fué ayer día
de Ayuno?
MERINO— Bien lo reparas,
colacion quize dezir.
ESPEJO—Pues para colacion basta
avnque aya veinte personas
con seis cuartos de ensalada
dos ó tres panes en sopas
y vn par de libras de pasas.
MERINO—En qualquiera otra vigilia
assi es; pero la de Pasqua
en sentándose á la mesa
muchos ay que la quebrantan.
Por eso á su noche todos
la noche buena la llaman.
ESPEJO—Conque noche buena quiere
dezir hartura de panza?
MERINO—Creo que sí.
ESPEJO— Pero qué cosas
tubísteis extraordinarias?
MERINO—Hubo sin ponderación
sus quinientas ensaladas.
ESPEJO—Y de qué?
MERINO— De todas yerbas.
ESPEJO—No trae Dioscórides tantas.
MERINO—Quien dize quinientas
dize diez.
ESPEJO— Eso es, menos la taza.
MERINO—Nos presentaron despues
vna grande besugada,
congrio, merluza, salmon,

ESPEJO—Mas animal es quien traga
tanto vn dia que no puede
digerirlo en dos semanas.
MERINO—No sabes que aquí es estilo
de las señoras casadas
dar cada vna á su tertulia
vn combite por la Pasqua?
noche buena y primer día
lo menos?
ESPEJO— ¿Y quién lo gasta?
MERINO—El marido.
ESPEJO— Ya no extraño
el que sean tan bizarras (1)
las mujeres en Madrid
si el marido es quién lo paga.
MERINO—Pues quién lo ha de pagar?
ESPEJO—Ya!
y assi los hombres se atrasan
tanto aquí que «á la cabeza» [*supr.*
al desempeño [*censura*
con las manos no se alcanzan.
MERINO—Y qué se te da á ti?
ESPEJO— Me duele
porque aquí se viera rara
necesidad, á no ser
las superfluidades tantas

Sale IBARRO *pensativo, con vna lista.*

(1) Esta palabra parece francesa: *bizarre.* No será otro caso como el de *George Dandin?* Quien hace un cesto hace ciento.

IBARRO—Por donde empezaré yo
á correr mis carabanas?
setenta y quatro visitas!
mucho es para vna mañana.
Etc.

Van saliendo los demás personajes atareados con las visitas que deben hacer, en el día, dando las felices pascuas á todo el mundo; los criados i las criadas repartiendo centenares de cartas de felicitación, hasta á las lavanderas y verduleras de la casa, i enviándolas á todos los pueblos de España. Otra que manda invitar á sus relaciones á una comida que dará; otra que manda pedir coche á quien la invita para poder asistir á su fiesta.

Luego hai una mutación de sala en casa de una de las que invita (*Paca*) i aquí, entre muchas cosas, se produce un diálogo sucio en que un criado describe los resultados de la cena de la noche anterior, producidos en su ama.

Luego
que su mercé entró en la casa
le cascó una gomitona
y por fin á fuerza de agua
caliente se fué aliviando...

I describe lo que echaba el ama i cómo...

Llega la hora de la comida i llegan tantos colados á la casa que apenas si caben: hai quien trae hasta el perro i el gato. I hai quien come tanto i tan groseramente que Espejo dice:

A la mitad
de la comida se atasca

y rezamos el responso
en vez de oracion de gracias.
TODOS—Vamos.
MERINO—Vamos, y aquí tenga
fin esta ydea acabada
mas que por falta de asumptos
por temor de ser cansada
TODOS—Suplicando al auditorio
indulto de ntras faltas.

CAPÍTULO V

EXAMEN DE LOS SAINETES

§ 1

En la numerosa colección de piezas de este género que subieron á la escena en nuestro país durante el siglo XVIII i luego las que pertenecieron al Coliseo, que hemos revisado. hai uno que perteneció al señor don Miguel de Olaguer Feliú, quien como nosotros, suponía fuera escrito en el país, mediante el cual podremos darnos cuenta de todo el género, pues es una fina crítica de él.

Este sainete no sólo es el mejor de todos los conocidos, lo cual ya constituiría su mayor elogio, sino que lo es considerado en absoluto. Es notable.

Titúlase *El Examen de los sainetes*, i tiende á satirizar á los malísimos autores que practicaban tan detestable

género, por su manía de escribir tonterías creyéndose capaces de corregir defectos, cuando en realidad no les movía otro propósito que el de halagar los gustos del populacho i ganarse dinero con ellos.

Lo hemos de transcribir íntegramente porque él nos dará, á más de idea de todas esas piezas, la de la literatura de la época practicada en nuestro país.

Después de ello, haremos conocer las razones en que nos fundamos para suponerlo escrito en el país.

§ 2

EXAMEN DE LOS SAINETES

APROBADO POR EL DR. BELGRANO EN 16 DE MAYO DE 1806

(Salen los POETAS *como furiosos, rompiendo unos papeles).*

POETA 1º—Vayan muy enoramala.
POETA 2º—De sus cabezas reniego.
POETA 1º—No son dignos de sainetes.
POETA 2º—No merecen nuestros versos.
POETA 3º—Dejadlos por ignorantes.
POETA 2º—Abandonemos el pueblo
y pues no tienen enmienda,
quédense con sus defectos.

(Al irse á entrar sale DON CELEDONIO *y los detiene).*

DON CELEDONIO—A dónde con tanta prisa?
pues qué es esto, caballeros?
POETA 1º—Qué ha de ser! Esto es dexar
por testarudos y necios

á todos vuestros paisanos
ya que no quieren creernos
y corregir sus costumbres
con tantos avisos ciertos;
que parece que su achaque
se agrava con los remedios.

POETA 2º—Yo he compuesto cien sainetes
sólo contra los cortejos,
y cada día se miran
salir cortejos de nuevo.

POETA 1º—Y yo contra los Abates
he esgrimido mis azeros
y han hecho tan poco caso
que se están de mí riyendo.

POETA 3º—Yo á los maridos sufridos
he puesto de majaderos
y ellos llevan con paciencia
lo que se murmura de ellos.

POETA 1º—Y yo que contra visitas,
gorras, nuditos y enredos,
tertulias y petimetras
tanto he dicho, tanto he hecho,
y miro que mi trabajo
todo se lo lleva el viento,
qué diré? qué pensaré?
qué haré? y qué todos haremos
si no es dexar el lugar
juntamente repitiendo:

LOS TRES—Queden por incorregibles
y abandonemos el pueblo. *(Hazen que se van).*

DON CELEDONIO—Sus plumas?
POETA 3º—Con sus tinteros.
DON CELEDONIO—Su papel y quantas cosas
sirven para vn pedimento?
POETA 2º—De todo eso nada falta.
DON CELEDONIO—Pues, hombres, hay más que hazerlo.
Ir al alcalde al instante,
pedir justicia muy recio.
Quexarse de los Abates,
las visitas, los cortejos,
los maridos, las tertulias
y quantos hombres perversos
hay y ha habido en el lugar,
enmienda en todo pidiendo
castigo de los culpados
intimación de los reos
que vengan á dar descargo
de sus culpas al momento,
y el que debiere que pague
y el que nó, que quede absuelto.
POETA 2º—Por Dios, que teneis razon,
no habíamos dado en ello;
vamos á pedir justicia,
pues nos toca de derecho.
POETA 2º—Vamos; que no hay que temer
teniendo ganado el pleito.
LOS 3 POETAS—Hoy morirán todos quantos
son de esta vida tropiezos.
DON CELEDONIO—Eso sí, pleguete Cristo,
sacúdanle bien los huesos,
que los demás del lugar

ALCALDE—Ó só Alcalde ó no só Alcalde
digolo porque assi pienzo
hazer justicia muy seca,
sin que haiga nada por medio.
Regidor, qué hay del lugar?
están los vezinos quietos?
REGIDOR—Todos están como hermanos
sosegados y contentos.
ESCRIBANO— Doy fé.
ALCALDE—Bien se necesita
que fuera imposible creerlo
sin la fé del escribano.
REGIDOR—Pues por qué razón?
ALCALDE— Jumento,
no sabeis vos que vn lugar
es lo mismo que un infierno?
ESCRIBANO—Doy fé.
ALCALDE—Yo apostaré algo
que no pasa el día entero
sin que tengamos encima
más de cien chismes y cuentos.
DON CELEDONIO—Y si supiera el Alcalde *(aparte)*
la que se está disponiendo
mucho mejor lo diría;
pero él lo verá muy presto.
Llego pues: señor Alcalde
mil vezes la mano os beso.
ALCALDE—O señor don Celedonio
qué es lo que trais de nuevo?
es queja de algun vezino,
ó es que se ponga remedio

reformando algun abuso?
DON CELEDONIO—Yo de ninguno me quejo,
ni quiero enmendar abusos,
porque es peligroso empleo,
y esto de reformador
fuera vn oficio muy bueno
á no tener malas tornas,
quando digan mis defectos;
mucho más si acaso incurro
en lo mismo que repruebo.

Salen los POETAS.

POETA 1º—Allí está el Alcalde; vamos
á que nos oyga.
ALCALDE— Qué es esto?
DON CELEDONIO—Vna tropa de pleitiantes
que vienen á acometernos.
POETA 1º—Señor Alcalde eminente,
Juez de todo este Emisferio
más docto que Papiniano,
más erudito y discreto
de quantos jurisconsultos
ha tenido el vniverso;
aquí en monton venimos
yo y aquellos caballeros
á pedir justicia seca.
ALCALDE—Yo guardaros la prometo,
y para hazerla mejor,
ola, saquen los asientos.

Sacan los CORCHETES *vna mesa y recado de escribir donde se sientan todos menos los* POETAS).

Sentaos don Celedonio
Servireis de fiel de fechos.
Ahora proseguid vosotros.
POETA 1º—Señor, todo nuestro intento
se reduze á querellarnos
de todos quantos no han hecho
caso de nuestros sainetes;
no han corregido sus yerros,
como se estaban se están
y avn peor que se estuvieron.
ALCALDE—¿Y quién son los delincuentes?
POETA 1º—Los maridos, los cortejos,
los Abates, las tertulias
y todo el femineo sexo.
ALCALDE—¡No es nada la miscelánea!
POETA 1º—Tantas vezes reincidieron,
se miran tan obstinados,
que no hay que esperar remedio.
Y assi lo mejor será
darles castigo severo,
multas, prisiones, porrazos
vapulaciones ó encierros.
Y si no basta lo dicho
apretarles los gargüeros,
que es vien de todo el lugar
que nada pierde en perderlos.
ALCALDE—Por cierto que sin mugeres
estaríamos contentos!
qué me dizes, Regidor?
REGIDOR—Digo que segun derecho
la demanda está bien puesta.

con aprender la doctrina
sabe el más rudo del pueblo
que ser uno mal marido
es un delito muy feo;
ser cortejante, malísimo,
andar con los devaneos
y ociosidades del mundo
muy malo y muy imperfecto;
pero vestirse de Abate
cómo habían de creerlo
siendo un pecado que no
prohiben los mandamientos!

(*Salen los* CORCHETES *con los dos* MARIDOS *presos*).

CORCHETES—Aquí vienen dos maridos.
ALCALDE—Traed los otros al momento.
MARIDO 1º—Señor Alcalde, nosotros
qué delitos hemos hecho?
ALCALDE—Qué delitos? Ser maridos!
Mirad si tendreis proceso!
MARIDO 2º—Si es delito el ser marido,
por mí, que nos descasemos.
POETA 1º—No es delito el ser maridos
sino el de no saber serlo;
vosotros con vuestra vida
y con vuestro flojo Genio
permitís en vuestra casa
cortejantes manifiestos.
Dejais á vuestras mujeres
todo el mando y el gobierno
y haceis por consentidores

solo vn papel de terceros,
habeys cerrado el oydo
á los sabios documentos
que en tan diversos sainetes
os han advertido el riesgo.
Sois maridos obstinados
no habeis querido creernos;
mirad si teneis delito
para cien años de encierro!

ALCALDE—Responded á la querella
ó contaos con los muertos.

MARIDO 1º—Por cierto, señor Alcalde
que es un temerario aprieto
querer por lo que hay afuera
juzgar lo que pasa adentro:
mas si es fuerza responder,
por mí respondo, advirtiendo
que lo que pasa por mí
á otros pasa, segun creo.
Yo tengo mujer ilustre
y que se precia de serlo,
con *un honor* muy antiguo
que heredó de sus abuelos.
Desde que vivimos juntos
no hemos tenido un tropiezo,
y quiera Dios que assi sea
hasta que nos enterremos.
Yo estoy contento con ella,
vivimos con gran sosiego;
pues no fuera tontería
el ponernos descontentos?

Gobierna bien la familia,
me tiene amor y respeto,
de sus hijos cuida bien
y á nadie da mal ejemplo;
tiene algunos concurrentes,
(¿por qué llamarlos cortejos?)
del mismo modo que yo
otras concurrencias tengo.
Si con estos ó los otros
tuviese algunos tropiezos,
allá con su confesor
debe ajustar esos cuentos.
Assi avnque lluevan sainetes
no me asusto ni me altero,
pues estando ellos de un lado
y mi mujer de por medio
estimo el honor de esta
y hago de aquellos desprecio.

DON CELEDONIO—Vive Dios, que el maridillo
se ha mantenido muy tieso!
Aora veo que hay maridos
que son más de lo que creemos.

POETA 1º—Señor Alcalde, no sirve
quanto alega en su provecho.
Siendo notorios al mundo
tan públicos desaciertos;
y aun quando sea verdad,
no basta solo vn exemplo
estando tantos contrarios
lo contrario persuadiendo.

MARIDO 1º—A eso de que soy yo solo,

responda mi compañero.
MARIDO 2º—Mas sabe el tonto en su casa
que no en la agena el discreto,
dice un refran que lo saben
niños, mujeres y viejos.
POETA 3º—Dexese vm. de refranes
y responda.
MARIDO 2º— Voy á ello,
avnque no era necesario
pues harto digo con eso.
Yo soy de aquellos maridos
complacientes perpetuos
en que vaya su mujer
á Comedias y paseos,
que se trate con las gentes
y se divierta sin miedo;
todo eso es mucha verdad;
y qué tenemos con eso?
POETA 3º—Señor Alcalde, este hombre
está convicto y confeso;
mirad si llevo razon
en los sainetes que he hecho.
Al instante sentenciadle
para que sirva de exemplo.
MARIDO 2º—Despacio, señor poeta,
pues avnque yo lo confieso
niego que esto sea delito
y á mantenerlo me ofrezco.
POETA 1º—Con que no ha de ser delito
consentir tales excesos?
MARIDO 2º—Amigo, Vm. sabe poco

de mundo, según voy viendo.
En esto de consentir
se encierra mucho misterio
y hay maridos que consienten
y niegan al mismo tiempo.
Los que componen sainetes
ven las cosas desde lexos
con anteojos de teatros
que hacen distante el objeto.
Yo, no digo que el marido
se esté callando y sufriendo
el que trate su mujer
con qualquiera chuchumeco,
porque esas desigualdades
le deben dar gran recelo,
que no es bueno vn desigual
para amigo, no cortejo,
y no es mucho que la cosa
donde va el respeto á menos
si entra el cortejo ganando
salga el marido perdiendo.
Mas no todos son assi,
hay otros que son diversos,
y el marido que conoce
de su mujer los talentos
fía de ella ó desconfía
segun sean los sujetos.
Finalmente, no dudando
que habrá uno que otro perverso
pero no tantos, no tantos
como han pretendido hacerlos,

que tan mal los conocemos.

(*Salen los* CORCHETES *con dos* ABATES).

CORCHETE—Aquí vienen dos Abates.
POETA 2º—Otros pájaros tenemos.
POETA 3º—Pues estos no han de escapar
por réplicas ni argumentos,
que tienen pleito perdido.
ALCALDE—Pues hazed los cargos presto.
POETA 1º—Pues, señores, son llamados
Vmds. á este congreso
para hazerles fuertes cargos
de varios delitos feos
y en especial el de Abates.
ABATE 1º—Pues antes que á otro pasemos
dígame Vm. señor mio,
pues los dos no lo sabemos,
qué delito es ser Abate?
POETA 1º—Qué delito? Y muy tremendo
y en prueba de que lo es
han tenido sus recelos
de que iban á San Fernando
que era un estraño destierro.
ABATE 1º—Como de esas estrañezas
se oyen por divertimiento,
y avnque Vm. á mi pregunta
no creo que ha satisfecho,
vaya otra, á la que dará
la misma respuesta, creo:
qué culpa Vm. en el Abate,
es el traje ó el sugeto?

POETA 1º—Yo culpo al Abate solo.
ABATE 1º—Pero será distinguiendo;
pues cómo he de creer yo
que vn traje que es tan honesto,
que visten tantos ilvstres
y distinguidos sugetos
vn traje que nunca sirve
de adorno para plebeyos,
de disfraz para hombres vagos,
para ociosos de pretexto,
se ha de rediculizar
con satírico desprecio;
y vn traje que toda Evropa
ha tenido en grande aprecio
siendo honesto distintivo
de lo grave y de lo serio
sin que el mal uso de algunos
pueda servir de argumento
para hazer vniversales
particulares defectos.
ABATE 2º—Y añada Vm. á lo dicho
vn traje que por ser bueno,
propio de gente estudiosa
lo han escogido, creyendo
cumplir, andando decentes,
las ideas del Gobierno;
en lugar de capas pardas
ó de raidos manteos,
con que hasta áora oscuramente
andaban siempre revueltos.
POETA 1º—Vmds. tienen razón;

con el traje no me meto.
POETA 3º—Yo culpo solo al Abate.
ABATE 1º—Pues eso amigo no entiendo:
Vm. disculpa al Abate
y lo culpa al mismo tiempo.
POETA 3º—Cómo?
ABATE 1º—Lo diré bien claro:
el Abate no es empleo,
oficio ni dignidad,
como otros que avnque los vemos
vsar de distintos trajes
tienen siempre igual concepto.
El Abate es solo vn hombre
que anda vestido de negro,
el pelo rizado en bucle,
con su capilla i su cuello;
si Vm. dize que este traje
es por su aprobacion bueno
dize que es bueno el Abate
pues quitándole algo de esto
al punto el Abate falta
y las notas y dicterios
ya no caen sobre el Abate
sino sobre vn Juan ó Pedro.
DON CELEDONIO—Vive Dios, que el tal Abate
cortara en el ayre un pelo.
No he visto hilar más delgado
desde que hay copos y cerros.
ABATE 2º—Y avnque demos de barato
el que Vm. trueque los frenos,
confunda el traje y el hombre,

los suso dichos abates.

Salen los MINISTROS *con una* DAMA *y un* CORTEJO.

CORCHETE—Aquí vienen dos cortejos.
ALCALDE—¡Qué voz tan escandalosa!
Con que Vmds. son cortejos?
DAMA 1ª—Si es el cortejo esa voz
que introdujo el vso necio
para hazer escandaloso
el más honesto recreo,
en verdad que no lo somos;
mas si se entiende el cortejo
por vna amistá de honor
y vn lícito pasatiempo,
sí señor, lo confesamos
y nos preciamos de serlo.
ALCALDE—Habrá mayor desvergüenza!
pues cómo no se caen muertos
solamente al pronunciar
un delito tan horrendo
de una cosa que, según
el terrible traqueteo
que la han dado los poetas,
no había de haber ni vn bledo?
CORTEJO—Pues apesar de sus golpes
el cortejo se está entero,
y se estará muchos años.
DON CELEDONIO—Vaya, vaya, yo estoy lelo,
ó no sé lo que me pasa:
sin duda son locos estos
ó grandes desvergonzados.

de suerte que en todos ellos
apenas tratarse pueden
vn puñado de discretos.
Este caballero es vno
de los que yo he hallado cuerdos
por eso me incliné á él.
Su trato, su modo atento
me han empeñado á estimarlo;
mi marido está contento
y satisfecho de que
escogiese con acierto
á vn hombre cuya assistencia,
cuyos pasos y consejos
han sido para su casa
de vtilidad y provecho.
Las gentes que assí lo ven
han dicho que es mi cortejo
y si es el serlo esto solo,
desde luego lo confieso.

CORTEJO—Y en prueba de que no entienden
de cortejo ó galanteo
la mitad de los poetas,
pudieran dar exemplos,
señalando muchos que
yo, y todos, conocemos,
que al parecer que es de gusto
no son sino de tormento;
otros en que está el cariño
muy retirado y muy lexos
y que se mantiene solo
por políticos respetos,

y assi los reconvinieron,
han dicho algo, pues lo más
se les queda en el tintero,
que solo apuntan los tajos
como esgrimidores diestros.
ALCALDE—Está bien. Dad fé, escribano.
y el juzgado despachemos.
ESCRIBANO—Doy fé que ay mil razones
á favor de los cortejos.

(*Salen los* CORCHETES *con dos* DAMAS).

CORCHETE—Aqui están estas dos damas.
ALCALDE—Qué delitos cometieron?
POETA 1º—Estas son las de tertulias
visitas y otros enrredos,
y su cavsa está á mi cargo.
ALCALDE—Hazedlo pues, y abreviemos.
POETA 1º—Aunque el delito de Vmds.
señoras, no es tan perverso
que sea culpa mortal,
con todo, caer las vemos
en muchas venialidades
que traen daños muy pequeños.
Vmds. en sus tertulias
no tratan asuntos serios;
todo es hablar de nuditos,
de gorras y de pañuelos,
de modas y fruslerias,
visitas y pasatiempos.
Perturban la sociedad,
solo estiman los talentos

nosotras, que no tenemos
desde que vimos el mundo
mas libros ni mas Maestros
que nuestras madres y amigas,
cuyos solos documentos
se dirigen á enseñarnos
la labor de nuestro sexo,
hablamos con mas frecuencia
de las cosas que savemos
y en las que nos han criado,
siendo más prudente acuerdo
que el de algunos que, preciados
de entendidos y discretos,
se suelen meter á hablar
de lo que nunca entendieron.

DON CELEDONIO—Pólvora tiene la mina.
No he visto pico más bello!
Habla, que cada palabra
es mejor que caramelo.

DAMA 2ª—Y eso de dezir tambien
que nosotras no entendemos
quién es ignorante ó sabio
ni estimamos sus talentos,
es solo hablar; pues nosotras
al instante conocemos
solo por la muestra el paño;
y si hazemos mas aprecio
de los tontos, es porque
siempre nos va bien con ellos.

DON CELEDONIO—Mas de quarenta sentencias
ha dicho en menos de vn credo.

ALCALDE—Hay mas á quien dar avdiencia?
REGIDOR—Aquí están todos los reos;
solo falta sentenciarlos.
ALCALDE—A fé que es terrible aprieto.
Qué os parece, Regidor?
REGIDOR—Yo, señor, nunca sentencio.
y assi, no sé sentenciar.
ALCALDE—El casillo tiene pelos.
Amigo don Celedonio,
Vm. que es hábil y esperto
sáqueme de estos ahogos
DON CELEDONIO—Pues, en qué nos detenemos?
por debajo de la pierna
sentenciaré yo este pleito.
ALCALDE—Pues quanto Vm. sentenciare
desde luego doy por hecho.
DON CELEDONIO—Está vien. Yo me conformo.
De suerte que aquí tenemos
maridos que no son tontos,
Abates que no son lerdos,
cortejos que no son ranas,
damas que son mucho quento.
Cada qual ha defendido
por su parte sus derechos
y á los cargos substanciales
plenamente han satisfecho.
Por otro lado ay poetas
que avnque han errado los medios
no es razon el castigarlos,
y porque al fin su delito
solo es hablar con exceso.

Y assí porque vnos y otros
nunca se quexen, resuelvo
el que puedan los poetas
hazer sainetes sin riesgo,
con la precisa advertencia
de que estén todos creyendo
que quanto en ellos se dize
la mayor parte es supuesto,
para engañar á los bobos
y agarrarles el dinero,
siendo lícito al poeta
ponderar por lusimiento;
y assi que ningun sainete
puede servir de pretexto
para motejar á nadie
en traje, costumbre ó genio,
pues en citando á un sainete
será sospechoso texto.
Y Vmds. á quienes tiran
ríanse de sus esfuerzos,
y si quieren divertirse
pueden ir vn rato á verlos.
Este es mi Dictamen, salvo
el mejor, á el qual le cedo.

ALCALDE—Yo confirmo esta sentencia:
execútese al momento.

DAMA 2ª—Compongan en ora buena:
y sépase que sus versos
á su vtilidad dirigen
aun más que á nuestro provecho.

TODOS—Nosotros nos conformamos.

§ 3

Este sainete, que podría llamarse perfecto, está indudablemente escrito en el país, i data de los primeros años del Coliseo: 1804 á 1806. Su estilo, el uso de algunas palabras empleadas por los americanos, un equívoco hecho con un verbo (escena de los maridos) el cual sólo tenía acepción doble entre los criollos i por el abuso que se hizo de ellas se suprimió por los años 1800-1801 reemplazándolo por el que aun hoi usamos,—i otras circunstancias, dan fuerza de convicción á esa creencia.

En su carátula hai dos líneas i una rúbrica borradas con mucho cuidado, pero que gracias á la diferencia de calidad de las dos tintas hemos podido leer la primera que dice: «Copiese todo y debuelbase.» De la firma nada es posible leer, i de la rúbrica sólo un rasgo aparece.

De modo, pues, que el libro original es el que hemos tenido á la vista: tiene cuatro repartos de cuatro diferentes compañías de los años mencionados. Después de haber servido para el director de la compañía durante todo ese tiempo, se ordenó la copia. Esto indica que el original debía devolverse al dueño. Si el dueño no hubiera sido su autor, hubiera el libro permanecido en el archivo del teatro, puesto que si vino copiado de España, (como tantos otros), debió pasar á formar parte, con las demás obras, del archivo del Coliseo recibiendo número correspondiente, como lo tienen *todas;* en cambio este es el único que hemos encontrado sin él, lo cual indica que no pertenecía á la dirección del teatro.

Sólo el autor podía tener empeño en conservar el ori-

ginal de su obra. Cualquier otro lo hubiera donado al teatro, como era costumbre.

El señor Olaguer Feliú, fallecido á avanzada edad en Belgrano en 1902, nos manifestó sus sospechas de que perteneciera á algún literato de principios del siglo XIX que se ensayara en la literatura teatral con piezas de este género, tal vez con la idea de abordar luego otras de mayor aliento ya originales, ya traducidas de otro idioma: i esta opinión había sido también la de don Miguel, citado anteriormente.

Por esa época había llegado al país *La inútil precaución i Barbero de Sevilla*, de don Manuel Fermín de Laviano, [1] pero la cual bien pronto se supo era original de Beaumarchais, se renovó su traducción i se representó con el nuevo título de *La precaución infructuosa*, con cuyo título i libro corregido siguió dándose por espacio de más de veinte años. Lo mismo aconteció con *Los exteriores engañosos* de Boissy i *La Misantropía* de Kotzbue, (esta última traducida del original francés, traducción á su vez del alemán).

Pues suponía el Sr. Olaguer Feliú que el autor del *Examen de los sainetes* fuera el mismo *arreglador* de las piezas mencionadas.

No hemos encontrado otra obra que nos haga sospechar á dicho autor; pero por las razones expuestas creemos se trata de una obra nacional, única en su género por su originalidad i belleza.

En ningún texto ni catálogo español de los muchos que hemos hojeado con tal objeto, existe el título del sainete en cuestión.

(1) Ver Moratín, *Catálogo de las obras españolas del siglo XVIII*, etcétera.

CAPÍTULO VI

LAS LOAS I LOS ENTREMESES

§ 1

Las loas, con mui raras excepciones, fueron confección del país, i su objeto exclusivo la alabanza exajerada del rei de España, el gobernador, el virrei ó alguna otra excelencia viva ó muerta. Esto, como se supone, hasta 1810.

Eran composiciones de escasísimo valor literario hechas en versos afectadísimos i exornados de cantos disparatados, que acompañaban guitarras regularmente, i cantaban mujeres i hombres. Había en ellos, muchas veces, un gracioso i el resto personajes alegóricos. Presentaremos un ejemplo; la más antigua de las pocas que han llegado á nuestras manos. Dice así:

«*Loa para cualquier funcion.*
«*El año 1775.—En Buenos Ayres.*»

Y dice al reverso, primera página manuscrita: «Esta Loa se representó por los que irán nombrados en casa del Sor. D. Roque Gonzales en el año de 1810.

PAPELES

El obsequio.....	BERNARDO OSORIO.
Marte.....	JOSÉ MARÍA CASTRO.
Venus.....	TERESA URQUIZA.
Neptuno.....	ISIDRO URQUIZA.
Ceres.....	CÁNDIDO GONZALES.
Gracioso.....	JUAN ANDRÉS GELI.

MÚSICA.

«La comedia que se representó y repitió á los ocho días, fué «Alibek en Egipto».

«La primera vez fué en Pascua de resurrección, y la segunda la víspera del Domingo de Quasimodo.

«Esta obra fue representada sola sin comedia, y por ensayo de los que la representaron en el primer dia de Carnaval de dicho año de 810.»

El original ocupa ocho páginas; después de ellas siguen doce en blanco, pero rayadas con lápiz para llenarlas probablemente con la comedia que debía seguirla, i de esto da razón la siguiente observación escrita en su última página-carátula:

«No se ha podido acabar pª oy esta noche, porque toda esta tarde, hasta ahora, è estado escriviendo, y Vmds. perdonarán el haberles faltado á la palabra, y cuidado que el perdon que se pide Caballeros es de la falta pasada, presentes, y benideros,

de Vmds. su mas Umilde y rendido servidor que con toda voluntad, les desea servirle.

ORTIZ» (y una rúbrica).

«Sres. Don Juan Antº Garcia y Don Roque Gonzales.»

Salía el Obsequio «por la puerta de en medio del tablado, á son de Musica», i después de saludar al público i autoridades si las había, decía así:

Ha de ese sublime Emporio
cuio generoso centro
es palestra del valor
y Academia del ingenio.
Ha de essa siempre gloriosa
ciudad y puerto Supremo
de quien pondero sus triunfos
y sus grandezas expreso.
Ha de esos inmensos Orbes
en los Polos contrapuestos,
suene el clarin de la Fama
llamando en ecos diversos
que con el obsequio asistan
todos los quatro elementos
y contribuiań tambien
sus debidos rendimientos.
MÚSICA—Ha del fuego con sus luzes.
Ha del viento con sus auras
Ha del agua con su espuma
Ha de la tierra y sus plantas.
Escuche mi voz el Orbe
Atención, Atencion
Que oy es el mas propio dia del Sol.

Salían luego todos los personajes, dos por la izquierda i dos por la derecha i el obsequio quedaba en medio. En seguida comenzaba el obsequio á explicar el objeto de

la loa, la alabanza al día i al monarca español. I luego empezaban los cantos, de los cuales nos darán una idea algunos pasajes que transcribimos:

Música—Al festejo que pechos rendidos
Al monarca Hispano dedican afectos,
vengan todos y todos aclamen
sus inclitos timbres sus altos trofeos.

En otros pasajes, el canto en coro lo constituía este estribillo, varias veces repetido:

Música—Que triunfe que viva.
el sol de España.

Venus cantaba lo siguiente:

Luzes, fuego, calor, llamas,
ecos, auros, silvos, plumas,
coral, nacar, ovas, perlas,
Flores, plantas, rosas, frutas.

Ceres cantaba:

Ovas, nacar, coral, perlas
luzes, calor, fuego, llamas,
Silvos, auros, plumas, ecos,
rosas, flores, frutas, ecos.

I luego continuaba el Obsequio explicando el asunto:

Ya que en armoniosa salva
haveis saludado el bello
esplendor del sol Hispano
que ostenta sacro Emisferio
Haveis de saber que yo
al mismo asumpto he dispuesto

el hazer una comedia
y quiero para este efecto
me presteis vuestro favor.
Los 4—Todos te lo prometemos.
OBSEQUIO—Yo lo acepto pero solo
carecemos para esto
de uno que gracioso haga.

Aparecía el gracioso «por encima de las cortinas» que eran los bastidores i telones, i comenzaban las gracias al estilo de la época.

Terminaba la loa con el inevitable perdón pedido al público, en música i en coro.

Viva el noble auditorio
siglos eternos,
igualando sus obras
con sus trofeos.
GRACIOSO (*hablado*)—Y cuidado que el perdon
que se pide caballeros,
es de los yerros pasados
presentes y venideros.

¡Si sabría el que escribió este disparate en 1775, para adular, á la distancia, á un monarca español, que en casa de D. Roque Gonzáles se le repetiría al público que viviera «siglos eternos igualando sus obras con sus trofeos», i ese público, un mes después, el día 25 de Mayo, conquistaría el primer trofeo i haría la primera obra de un siglo que está por terminar ahora!

Una obra tan antigua, copiada treinta i cinco años después de su estreno, indudablemente corregida en algunos pasajes ya mui fuera de oportunidad, no nos da idea exacta de sí misma, pero sí del estilo general de las de su género i sus contemporáneas. Corregida i todo, aún debemos dar gracias que á don Roque Gonzáles i don Juan Antonio García se les ocurriera sacar copia que ha podido llegar á nuestras manos.

§ 2

Los entremeses eran sainetes cortos más disparatados, ridículos é indecentes que aquéllos, si es posible.

Para dar idea de ellos elegiremos el más aceptable: *El valiente i la Fantasma* (manuscrito, original del país, época 1790-99 más ó menos). Este entremés repitióse mucho durante gran número de años.

Personajes: Perote, Manongo, Pataleta, Soldado, Chepita, Mariquita, Don Piltrafas, Una chola, La fantasma, dos matachines, Cabo de Ronda.

Una calle.

PEROTE—Dexáme, amigo, por Dios,
que me falta la paciencia
con esta muger del Diablo.
MANONGO—Pues qué ha havido aora?
PEROTE—La tema
de que se quiere mudar:
que dize que se amedrenta
de noche con un ruido

que oye de arrastrar cadenas
y de andar gente en la sala
de adentro.

MANONGO— Puede que sea
cierto.

PEROTE—Qué cierto ha de ser •
hombre si es una embustera!
son enredos que arma ella
por andar á cada rato
mudando de casa.

MANONGO— Esa
tiene mala fama, amigo
que dizen que andan en ella
almas en pena.

Sale PATALETA.

PEROTE—Oh, señor, don Pataleta!
qué hay de nuevo? cómo ha ido
en tantos años de ausencia?

PATALETA—Mui bien, amigo; á mi gusto.
Siempre en asaltos y guerras,
cortando piernas y brazos
y destrozando cabezas
á millares, cada vez
que tenía la tremenda:
vaya, no quiero acordarme.
Habré muerto, en mi conciencia
noventa mil enemigos
en poco más de hora y media
que duró el combate. Amigo,
no se vió mayor fiereza,

dize que anda un alma en pena
en casa, y que á media noche
oye un ruido de cadenas
muy asombroso y por ver
si es cierto, de Vsted quisiera
merecer que aquesta noche
nos quedáramos en vela
y que Vsted con su valor
este encanto desiciera.

PATALETA—Hombre, como esas son cosas
del otro mundo...

PEROTE—Ea, ea,
que teneis miedo?

PATALETA— Qué es miedo?
pues está buena la idea!
miedo yo? si esa fantasma
fuese la sierpe lernea
mi valor no acobardara.
Miedo yo que en esta guerra
en un minuto maté
de enemigos diez dozenas
que agachapados estaban
debaxo de una cureña?

MANONGO—Esta no puedo tragarla! *(ap.)*
(alto) qué cureña sería esa
que ocultaba tantos hombres.

PATALETA—Eso es una friolera
se conoce bien que Vsted
no ha salido de su tierra,
en su ignorancia metido
todo aquel que anda en la guerra

mías, por querer mudar
todos los días de casa,
que como él viene cansado
y en quanto se echa en la cama
queda rendido del sueño
no escucha la zalagarda
del ruido de las cadenas;
que parece, mujer, que andan
en esa sala de adentro
mas de quatrocientas ánimas.

CHEPITA—No sé, mujer, cómo vives
assi tan sobresaltada!
Yo ya estoy toda temblando
de escucharte, vete á casa
de tu madre, Mariquita.

MARIQUITA—A eso estoy determinada
si no me saca de aquí
esta noche. *(llaman).*

CHEPITA— Creo que llaman.

MARIQUITA—Abre, muchacha.

CHOLA— Ya voy. *(vase)*

CHEPITA—Siempre ha tenido esa fama
esta casa y siempre han dicho
que almas en penas andavan
en ella.

Sale CHOLA—Ay, etá, señola
esperando, don Piltrafa.

MARIQUITA—Dile que entre al instante
nos servirá de compaña.

DON PILTRAFA, *de Capigorron ridiculo.*

PILTRAFA—Señoras, felices noches.

MARIQUITA--Oh, mi señor Piltrafa.
Arrima, chica una silla.
Etc.

Cuéntanle á Piltrafa lo del fantasma i este ríe á carcajadas; procura convencer á las tres mujeres que los fantasmas no existen. Chepita pide agua i la chola no se atreve á ir por ella porque tiene mucho miedo. Se comide don Piltrafa i vase dejando la capa i el sombrero sobre una silla, pero bien pronto vuelve corriendo dando voces i cae desmayado en medio de la escena. Las mujeres lo socorren.

En esto entran Perote, Manongo i Pataleta algo atemorizados. Al volver en sí don Piltrafa cuenta que ha visto al fantasma, chiquito primero i luego se fué alargando. Oyense ruidos: Pataleta pide las armas, i dice á medida que se las dan:

Aora bien, venga esa daga
las pistolas, el puñal
el machete, la navaja
los cachorrillos. Venga aora
esa rodela y la lanza.
Ya estoy listo; quede aquí
el amigo don Piltrafa
para testigo ocular.

Luego despacha á todos. Promete hacer proezas. Vanse todos, quedan ambos i va á continuar el fanfarrón sus botaratadas cuando «sale la fantasma, chiquita y se va alargando poco á poco, haciendo ruido de cadenas».

El flojo i el guapo tiemblan á cual más i llaman los

santos en su auxilio. Vase la fantasma i salen todos preguntando qué ha sido aquello: Pataleta recobra su aplomo, recoge las armas que se le han caído i vuelve á las fanfarronadas. Sale de nuevo la fantasma i se repite lo mismo, i vase otra vez i así sucesivamente durante tres veces para que se riera bien el público.

«Salen dos matachines con geringas de fuego».

PATALETA—Que me quemo
PILTRAFA—Que me abraso.

Del todo resulta que el fantasma es el hijo de Piltrafa que usa de ese disfraz para conseguir á la chola.

Llega el juez, desviste al fantasma i quiere llevarlo á la cárcel. El guapo vuelve de su cuarto ó quinto desmayo i quiere entonces matar al mozalvete que lo ha asustado.

Perote hace la moraleja del cuento diciendo que no se debe creer en fantasmas porque siempre son fingimientos de pícaros para cortejar muchachas.

TODOS—Y dando aquí el intermedio
fin, perdonad sus faltas.

§ 3

Muertos, aparecidos, fantasmas, sustos, guapos, etc., gritos i tonterías por el estilo, he ahí los materiales para hacer entremeses. Como es natural eran todos en verso.

tas generales salga de esta para San Isidro en primera ocasión, que remite don José Victorio Gorozº Rua, á entregar á don Ignacio Joaquin de Sosa, lo siguiente:

Tres de varriles de aceyte—Dos yd de vino—Una petaca de jabón—Un varril de anís. Ha hecho constar estar ajustado con el receptor de la campaña para su pulpería: siga libremente. — Bs. Ayres, Mayo 12 de 1814 — P. E. S. G.—(firmado) Lazcano — (firmado) La Valle—Cumplido—ronda volante, 12 de Mayo de 1814—(firmado) Freyre.

Esta cubierta ha sido pegada al sainete, que está cosido con dos hilos á cinco puntadas i conserva un resto de anterior tapa en dos fragmentos de papel amarillento adherido á una de las puntadas. Por la comparación de la tinta del sello transcripto i la de texto del sainete puede dársele á su redacción una anterioridad no menor de veinte años.

Hai pasajes en él casi perdidos, en los que se confunde la tinta del manuscrito con el color amarillento del papel. Comparándolo con otros de fecha averiguada, se puede establecer con más ó menos precisión que ha debido ser escrito por los años de 1792 ó 93. Pero á este respecto una prueba clara puede establecerlo: de las veinticuatro páginas de que consta, hai diez de ellas (en el centro) escritas sobre cinco sellos que dicen: «valga para el reynado de S. M. Carlos IV». I el sello dice: «Carolus III D. G. Hispaniar. Rex.—Sello segundo, seis reales, año de mil setecientos noventa y noventa y uno».

De modo que se trata de un sainete criollo escrito en los primeros años del reinado de Carlos IV i pasado el año 1791, que es la última fecha de los sellos. Estos,

pues, fueron inutilizados recién en 1792; i así fué como se tomaron para hacerlos servir de fojas para el libro original, sólo despues de esta fecha.

Además, el número de archivo que lleva este libro en su carátula nos ha servido para fijarle fecha de representación: mas ó menos 1792 á 95.

§ 2

Los personajes que en él intervienen son Juancho Perucho, Chepa, Cancho, padre de ésta, Pancha la madre y Marcos Figueira, portugués víctima, el tipo ridículo que había de prestarse á la saña del autor. Era muy común en los sainetes ridiculizar á los portugueses á quienes en esa época se les tenia justificado fastidio á causa del trabajo que habian dado en sus eternas guerras con las colonias hispano americanas.

La escena pasa en una choza de campo (rancho), con puerta al fondo que mira al campo i otra lateral. Cabezas de vaca i de caballo sirven de asientos.

Sale CANCHO.

CANCHO—Maldita sea la yegua
andariega y relajada.
Que habia sido mañera,
me ha perdido la manada.
Todo el campo he caminado
y muy cansado me halio
lo que más siento es *haora*
que estropee mi *caallo*.

Sale JUANCHO PERUCHO.

JUANCHO (*desde afuera*)—Lao sea Dios.
CANCHO—Apeese no mas.
JUANCHO—Todo el dia he caminao,
y ya me buelbo azia traz.
CANCHO—Si señor, con este frio.
JUANCHO—De puro galopear
traigo el caallo rendido.
CANCHO—¿Ha encontrado un alazan,
un bayo i un zebrunito,
un tordillo y un picaso,
una yegua malacara
con una potranca overa,
un redomon gateado
y un cojudo con collera?
JUANCHO—Si, señor, segun las señas
que su mersé ha relatao
he encontrado esa manada
alla abajo en un bañao.
Entre un pajonal estaba
un cojudito de paso,
un cebruno mancarron
con un pangaré de paso.
CANCHO—Reparó amigo en el Yerro?
JUANCHO—Si, señor; era redondo
con un calamonsito á un lado
y otro metido en el fondo.
CANCHO—Mire usté, mi Yerro es este:
(*hácelo en el suelo con el dedo*)
tiene aquesta raya aquí

otra tiene á modo de arado
y un calamonsito á un lado.
JUANCHO—Pues, señor, de aquese yerro
he visto unos animales
en aquel último cerro:
con un empeño venia.
CANCHO—Diga, pues, amigo lo que trae.
JUANCHO—He andado galopeando.
CANCHO—Hable no más.
JUANCHO—Siempre me volveré atrás,
porque señoa Chepa.
CANCHO—Acabe, pues, de una vez.
JUANCHO—La vide estar ordeñando.
cierto me pareció bien.
CANCHO—Y qué pretende Vd. amigo,
hable, pues, no sea corto!
JUANCHO—Teyo mi hacienda i quisiera....
Pero si soi como un potro!...
No sé como he de decir!
CANCHO—Valiente hombre tan callao!
acabe, pues, de parir.
JUANCHO—Decho tengo vergüenza
Esto es cosa de morir.
Por fin que usté me alumbra
quisiera á señoa Chepa
presentarle un andador
y que su mercé lo sepa....
volveré pues otro dia
porque me hallo turbao,
le traeré una ternera
porque pruebe mi ganao. (*Vase*).

Sale PANCHA.

CANCHO—Cierto, vieja, que quisiera
comunicaros mis cosas.
PANCHA—Siempre vos habeis de andar
con razones enfadosas,
¿qué teneis, pues, que decirme?
CANCHO—Mirá, vieja respondona,
no me quisiera enojar
pero si otra vez me hablais
os tengo que patear.
Atiende, pues, mujer vieja,
sabrás como á la muchacha
me la ha pedido un amigo
mozo que no tiene tacha;
él es buen enlazador
y voltea con primor.
Al fin es hombre de facha
monta un redomon ligero
y bizarro lo sujeta
y aunque bellaquee mucho
cierto lo pone maceta.
Tiene sus buenos caballos
corredores i de paso,
sobre todo un malacara
que imitar puede al Pegaso (!)
tiene sus treinta lecheras
que le han parido este año;
i ha hecho porción de quesos
ricos i de buen tamaño;
tiene sus doscientas reses

CANCHO—Veremos lo que me quiera.
PANCHA—Vamos, pues! á ordeñar Chepa.

Sale MARCOS FIGUEIRA.

MARCOS—Deu sea con vozé
sior Cansio Garramuño,
eu so Marcos Figueira
Huome qui naun refunfuño.
Eu quizeira qui vozé
me tumase pur su erno
qui á fé, qui le servirey
en verano i en iberno,
vozé queire ser mi sogro
casarei con sua filla
e li darei muitas cousas,
e una pulera amarilla.
So parente mui cercano
dul gran Marqués de Rubeyra
que du Rex dum Joam Quinto
foy camareiro primeiro.
Tive algunas fanfurriñas
con un guapo Casticiau
é filo con sua folla
fuir á muitos mal... *(incomprensible)*
Vein tudo su Abulario
de noso Rex Dom Bastean
que con seu gurrubeiro
Hade turnar á vivir
con sua folla en la man
foy á... *(inc)*...in un serro
y de seu cavalo branco
teim seus estribus di ferro.

PANCHA—Qué hombre tan malvado es este!
Ya reviento de coraje!
Mirá Cancho lo que haceis
porque sois un gran salvaje.
CANCHO—Qué modos son esos Pancha?
Vieja de dos mil Diablos.
Mirá que os daré de *coses*
y lo juro por San Pablo.
PANCHA—Qué *cozes* me *haveis* de dar
vos que sois un gran caballo
viejo chocho marrullero,
andá reñí con el Gallo.
CANCHO—Pancha ya me conoceis
mirá que os he de boltear;
ya me teneis enfadado
y os tengo de espolear.
No me seais bachillera
porque si desato el lazo
todo ese cuerpo malvao
os tengo de hacer pedazos. (1)
PANCHA—Qué habéis de hacer, viejo sonso,
mirá que os irá muy mal,
porque yo sabré arañaros
porque sois un animal.
Etc.

Siguen en este tono i aun peor, hasta que interviene Chepa aconsejándoles dejen de reñir; i sus expresiones

(1) «Entre mis membrudos brazos—os tengo de hacer pedazos». Era tal la costumbre de ver *La vida es sueño*, que se deslizaban los plagios con naturalidad encantadora.

literarias son dignas de todos los versos anteriores. Por fin se va Pancha á ordeñar i Cancho luego.

CANCHO—Chepa yo voi azia el río
á repuntar el ganao;
hija, mira, quando *vuelba*
tenme un costillar asao.

(Vase i entra Juancho Perucho).

La escena que sigue, por su necedad, diríase ó que es broma i nunca pudo darse en el teatro, ó que es inventada i escrita por algún indio salvaje, rayano con el irracional; pero no es así, es un plagio de obras españolas, mui en voga en aquellas tristes épocas, como tendremos ocasión de demostrar.

JUANCHO—Lao sea Dios.
CHEPA—Ya viene, pues, este sonso,
cierto me trae molida.
JUANCHO—Coo le va señoa Chepa,
usté había sido mi vida.
CHEPA—I vos sois un animal.
JUANCHO— Ta güeno.
CHEPA—Sois un caballo con freno.
JUANCHO— Ta güeno.
CHEPA—Chacho de suciedad lleno.
JUANCHO— Ta güeno.
CHEPA—Puerco, bruto, muy moreno.
JUANCHO— Ta güeno.
CHEPA—Carnero metido en *sieno*.
JUANCHO— Ta güeno.
CHEPA—Qué pretendeis por acá?
JUANCHO— A usté no más.

Sale Cancho

CANCHO—Estaba por acá, amigo?
Has visto, Chepa, mi cincha
que yo no la puedo hallar?
Mirá, pues, si me la hallás
mientras yo me pongo á mear.

Ocurre preguntarse, leyendo esta obra i otras parecidas, cómo las autoridades del país toleraban enormidades semejantes. Lo que se sigue es de un naturalismo tan crudo que no podemos transcribirlo. Juancho anuncia que trae para Pancha un ternero gordo, i para Chepa un caballo picazo en el que iba su madre vieja á misa i al cual tenía gran cariño, i al morir se lo recomendó mucho. Con este motivo describe la enfermedad de la vieja i en esa descripción hai expresiones tan crudas, tan soeces i tan bestiales, que aquello no parece escrito para ser leído, mucho menos para representarse en el teatro.

Pasando por alto ese pantano infecto transcribiremos como curiosidad campera de tiempos tan atrasados, lo que sigue:

JUANCHO—.....
Tengo una buena manada
de caballos aviados
y ligeros como un viento;
un corredor gateado
sobre todo un rosillo,
un castaño y un rosado,
un morillo y un tordillo,
un bello alazan tostado.

cuentran bellezas de este género para sus improvisaciones).

Sale luego Pancha i al ver á Chepa casi inclinada á Juancho procura decidirla por el portugués, pero los obsequios de Juancho la enternecen al fin.

Ahí le tengo á Vd. unos quesos
presentárselos quisiera,
tómelos, por vida suya,
porque son de mis lecheras.
También un poco de charque
de un novillo mui morrudo, etc.

En eso entra el portugués i cuenta que el caballo lo ha volteado (la manía de ridiculizar á los maturrangos, primera manifestación hostil de los criollos á los estranjeros i que su origen se pierde en los remotos tiempos del siglo XVII). Ambos rivales llegan á disputar i Juancho lo amenaza primero con las boleadoras i luego con enlazarlo i arrastrarlo por el campo hasta hacerlo pedazos. ¿Qué otra cosa hicieron los gauchos de Güemes con los enemigos?

El portugués, para amedrentarlo, cuenta sus hazañas, pero entre ellas una en que le fué mal; en esto vuelve de nuevo el autor al naturalismo crudo i usa las mismas expresiones anteriores, imposibles de ser reproducidas.

Era á causa de esta libertad i grosería de lenguaje que las señoras no permanecían en el teatro cuando terminaba la comedia i comenzaba el zainete.

Chepa interviene cuando ya Juancho quiere *írsele al hombre* al portugués, lo deshaucia á éste i le hace esta observación:

antes, que lo perdonan; pero lo mandan á encender fuego i á cocinar; i el portugués mentecato obedece.

I termina el sainete con la clásica cena [1] de todos los congéneres españoles: descripción de los manjares i luego canto en la guitarra.

Estos cantos hiciéronse luego característicos en los sainetes criollos i gauchescos. I hacia 1826 también el baile [2] nacional, cielitos, cachuchas, armonios i pericón.

CAPÍTULO VIII

LAS COMEDIAS DE MAGIA Y TRANSFORMACIONES

§ 1

Otro de los géneros insoportables con que la España *educaba* á sus colonias. ¡Cómo no encontrar luego en el

(1) La costumbre de hacer cenas ó hablar de ellas en los sainetes, describiendo los platos más apetitosos, tenía por causa la de ser próxima la hora de la que todo el mundo hacía en sus casas, al salir del teatro; de manera que con los dicharachos del sainete se hacía la conversación más tarde. Probablemente con esto se quería despertar el apetito de los espectadores. Había sainetes en que se cenaba realmente en la escena.

Otros que desde su título ya se anunciaba al público que de eso tratarían: *La cena á escote, La noche buena en ayunas, El convite de baile entre usías i majos, El abate diente ayudo, Merienda á escote*, etc.

(2) Ver nuestros apuntes sobre *Historia del teatro i la música en Buenos Aires*, publicados en forma de folletín en el diario *El País*, en Octubre i Noviembre de 1901.

pueblo de Buenos Aires vestigios de barbarie, que se manifestó en las crueldades i los desórdenes del año 20, el 29 i 30 i más aún en el 40, si los protagonistas de ellas se habían educado, como sus padres, en la escuela de los desatinos teatrales, llenos de sangre, odios, enconos, ignorancias i supercherías? Creemos que mucho tarda en publicarse un libro cuyo título debe ser: «Influencia de las representaciones teatrales en los actos de barbarie del año 40».

Las comedias de magia eran piezas de teatro, de gran aparato, i en las que el talento del autor estaba suplido por las más descabelladas invenciones de maquinarias, escotillones, arrojos, telones, escamoteos i transformaciones escénicas. Su argumento, cualquiera; su desarrollo, disparatado.

Tomemos una, al acaso; es de las más famosas en España i en Buenos Aires: *El anillo de Giges i Maxico Rey de Lidia*, primera parte, de don Joseph de Cañizares (con licencia: en Valencia en la Impr. de la viuda de Joseph de Orga, calle de la Cruz nueva, etc. Año 1764).

JORNADA PRIMERA

«Mutación de Monte y Selva, y en el foro havrá una gruta, la que á su tiempo se abrirá y dicen dentro de distintas partes al son de Caxas:

Dentro unos—Victoria por los Magnesios.
Dentro FILOCTES—Pasese á filo de espada
quanto se encuentre y perezca
al furor de mi venganza
todo Lidia.

Dentro otros— A retirar
guerra, guerra, al arma, al arma.

Suena ruido de tempestad i salen huyendo Nicandro, Arsidas, Tambor (gracioso) i soldados persas, i detrás el Rei Caudales.

NICANDRO—Qué esperamos; si aun el cielo
contra nosotros dispara
su fogosa Artilleria
que de horrendas nubes quaja?»

Arsides, da cuenta al rei Caudales de que el batallón de sus guardias ha sido *degollado todo*: su hija i su sobrina están escondidas; la campaña *sembrada de cadáveres*; i le aconseja que huya inmediatamente si quiere evitar la muerte. Al oir esto *Tambor*, uno de los graciosos, interviene en el diálogo, (como es fatal en las comedias españolas), i le dice:

Y si es que miedo te falta
para huir, aquí está el mio
que es como el que aquellas damas
(*señalando á la cazuela*)
tuvieran, si en la cazuela
un raton les arrojaran.

I con motivo de gracia tan original i tan pertinente al argumento de la pieza, se armaba en el teatro un gran alboroto; en la cazuela pensando en el ratón, i en el patio refiriéndose á ellas; i algunos gritos gruesos del populacho de pie, ofendían los oídos i el pudor de las señoras que asistían á la representación.

Por último vanse los que están i aparecen otros en escena: Giges, otro gracioso llamado Sumestfuit (su nombre será una gracia más tarde: sum-est-fuit, tres tiempos de verbo), todos vestidos de pastores, etc. Giges da orden al gracioso que descienda de la montaña, i éste obedece pero resbala i cae; como es natural, el público imbécil rie. I dice el gracioso ese:

Ay costillas desdichadas.
Ya baxé; maldito sea
quien me mandó que baxara.
GIGES—Te has hecho mal?
SUMESTFUIT—Poca cosa.
la mitad de las almohadas
posteriores, se me quedan
entre las piedras y zarzas.

Nueva risa de los espectadores, i demás manifestaciones adecuadas á la gracia oída.

Después de esto hai otra tempestad; luego mutación.

«Entranfe, y buelben á falir, y fe defcubre la gruta por de dentro, y en fu fachada un sepulcro y sobre él un cavallo en dos piés, y montado en él una Estatua de hombre de piedra, á lo romano y ricamente iluminada.»

Esta estatua de hombre de piedra, habla, produciendo el consiguiente susto á Sumestfuit, pero no así á Giges á quien le irrita el coraje (tal i como á don Juan Tenorio el comendador). Traba conversación con ella i sabe de su boca que allí está sepultado «el gran Zoroastres» que posee i guarda un anillo prodigioso que hará poderoso i célebre á quien consiguiera arrebatárselo en singular batalla. Giges baja decidido, provoca á Zoroastres i se

apodera del talismán, demostrando en la empresa la misma decisión que Don Quijote en cualquiera de las suyas. Con este anillo Giges consigue cuanto desea, pues tiene su májica el poder de hacer invisible á quien se lo pone en el dedo, i era cosa de admirar cómo Giges, sin moverse de la escena, i sin dejar de ser visto por el público era invisible para todos los demás... porque sí. ¿Creería el público que los artistas no lo veían realmente? ¿Quién puede dudarlo sabiendo que nadie silbaba este colmo del convencionalismo?

Munido del tal anillo va Giges al campamento del desgraciado rei Caudales á quien los Magnesios tienen sitiado i ya próximo á sufrir los horrores del hambre; gracias al poder de él se presenta allí, ve i escucha sin ser visto; i reconoce ¡oh cielos! á Melicerta i Claridiana, hija i sobrina del rei, respectivamente. No las conocía personalmente pero á la segunda en efigie, por haber hallado en el campo un retrato de ella; nada menos que en el campo un retrato que iba de Persia á Lidia i se le extravió al mensajero.

Para hacerse acreedor á la recompensa de amor que espera, présentase al rei i le ofrece librarlo de sus enemigos i darle la victoria. I empiezan los prodigios que se suceden luego con regularidad perfecta.

Sucede así, según lo ordena la acotación del libro:

«Descienden en seis arrojos» (cuerdas de la maquinaria del techo que corrían por poleas por medio de contrapesos) «seis soldados con armas, capacetes, plumas, petos, espaldares y lanzas, y en medio su Alferez; y al mismo tiempo suben por escotillones otros seis soldados y un tambor; ábrese el foro i se verán graduadas dos

líneas de Infantería, con picas, tambores y pífanos; y van atravesando el tablado varios vivanderos con cestones de pan, verdura, frascos de vino y carneros al cuello, hombres y mujeres; y tocan caxas y clarines».

Dase la batalla i triunfa Caudales.

A esta sazón Melicerta i Claridiana discurren que no pueden casarse con Giges, ninguna de las dos, á causa de la humilde condición de este. I Giges acude á las ninfas para que pongan su querella á la diosa madre del Amor, i esta se le aparece.

«Descúbrese una mutacion de la mansión de Vénus, en quatro balancines, tirados de águilas, pavos, cisnes y garzas; descienden quatro ninfas, y en el centro irá baxando la Diosa Venus en un carro tirado de Palomas, con las ruedas de Cupidillos, que estarán en movimiento circular incesante; y sube por un escotillón una mesa con un vestido rico á lo Griego y demás requisitos.»

Esta escena no es mala. Entre tantas tonterías no es raro encontrarse de cuando en cuando con alguna belleza real i es de lamentar que esos autores, al fin de su vida, no recopilaran sus obras desaliñadas, i con todas sus buenas escenas no hicieran *siquiera un par* de perfectas: de ese modo hubieran llegado á serlo realmente.

Venus va haciendo despojar á Giges de sus ropas de pastor i reemplazándolas por el traje griego que es con el que podrá emprender con más confianza las hazañas á que está destinado. I en términos vagos i sibilinos le anuncia un porvenir que no sospechó nunca.

En la jornada segunda, Arsidas i Filoctes disputan el amor de Melicerta i están por irse á la manos, cuando se les aparece Giges á disputárselo á entrambos, al pa-

recer, pues desnuda su espada. Interviene el rei Caudales é impide la lucha; i como ha impuesto á Giges (jornada primera) la condición de explicarle el secreto de su poder sobrenatural si quiere entrar alguna vez á su palacio, i éste se ha rehusado á hacerlo, manda á sus guardias que lo aprehendan. Pónese el anillo Giges i se hace inmediatamente invisible. Sorpresa general!

Apodéranse entonces de Sumestfuit i amenazándolo con matarlo, instanlo á que explique el secreto de su amo; amedrentado el sonso, va á hacerlo, cuando Giges, presente aunque invisible, ordena al «Zéfiro veloz» que cargue con él; i Sumestfuit vase *volando* por entre las bambalinas.

Queda luego sola Claridiana (la sobrina del rei), i Giges se hace visible de nuevo, sacándose el anillo del dedo, i consigue de este modo hablar con ella sin testigos. Pero de la conversación nada obtiene que pueda serle útil; la dama vuelve á lo de no poder casarse con él por la desigualdad de castas; él es pastor i ella princesa; si se casara con un hombre que le fuera inferior en tal sentido, le sobrevendrían males mui graves, de acuerdo con lo que anunció á su tiempo DIANA cuando se le consultó el punto. Giges parte mui desesperado.

Sucede luego una escena en que al rei Caudales lo asusta Sumestfuit que anda por esos techos por arte de encantamiento: i luego una *Estatua* que se le aparece en sueños i le pronostica que Giges será el quinto rei de Lidia. Despierta el rei, i mui inquieto con la noticia, manda á sus secuaces que busquen á Giges, lo persigan i lo maten. Las súplicas de las mujeres nada valen.

Continúan los lamentos de Sumestfuit desde más allá

de las bambalinas i las herses, llenando á todos de espanto.

Claridiana quiere verlo: es un capricho de niña princesa; i Giges (invisible) le dice al oído, que por satisfacerla, lo permitirá, i «baja Sumestfuit sobre una araña en camisa, i un candil en la mano» etc.

No se explica satisfactoriamente el por qué del candil ni la camisa, pero estas escenas agradaban al público ignorante, i esa era su razon de ser. *Masculus* ordena.

Por último, después de muchísimos disparates de este acto i el tercero, desapariciones de Giges, apariciones de Venus, etc., Giges obtiene cuanto anhela, i es coronado rei de Lidia.

Es de advertir que el libro explica con claridad i en verso que la Magnesia está entre la Lidia i la Persia; explica también que los persas eran enemigos de los lidios; que la magia es un asunto serio en las comedias, i cuando sale mal lo echa todo á perder; i otras muchas cosas por el estilo.

En cuanto á inmundicias, esta pieza las tiene á montones. Transcribiremos dos de ellas, (que suprimió la dirección del teatro Coliseo cuando se repitió la comedia en 1820):

Habla la graciosa Paletilla, una vulgarísima campesina, ignorante como insolente i desgarbada. Pregunta Claridiana al sonso, cómo se llama el pastor á quien acompaña, i Sumestfuit contesta que Giges; i exclama Paletilla:

Giges? á gargajo seco
suena, pues se está nombrando
como que se está escupiendo.

En la jornada tercera, los tres graciosos se requiebran:

SUMESTFUIT—Ay! que el estar esto al fin
aquí un plasito nos quita donoso.
PALETILLA—Cómo? qué cosa?
SUMESTFUIT—Decirte algunas caricias.
TAMBOR—Esas eran para mí
que soi el que más te estima.
PALETILLA—Haced cuenta que se han dicho,
i que mi amor os envía
á otro desvan, pobrete, *(á Sumestfuit)*
á tí á una caballeriza *(á Tambor)*
á Dios, borracho.
TAMBOR—A Dios, loca. *(Vase).*
PALETILLA—A Dios, chulo. *(Vase).*
SUMESTFUIT—A Dios, cochina. *(Vase).*

Por estos ejemplos se ve que el lenguaje empleado en los sainetes criollos no era especialidad de ellos, sino imitación del que usaban en sus comedias los autores españoles en boga. La versificación del mismo modo, como así también la métrica especial de algunos pasajes.

§ 2

El ejemplo siguiente nos dará otra prueba de cuanto hemos dicho hasta ahora.

Se trata de una comedia más célebre aún que la anterior: *Marta la Romarantina,* comedia española anónima. (1)

(1) Barcelona.—Francisco Suriá i Burgada;—sin fecha. (Bibl. Nac., N.° 14.759).

Figuran en ella trece personajes principales, estatuas, soldados, música i coros.

Representaron esta pieza, con inmenso éxito, en Madrid, las compañías de Manuel Martínez i Francisco Ramos, lo mismo que todas las de provincias. Trátase, pues, de una obra consagrada por el público español, pero eso no quita que pertenezca al número de las muchas de «un ingenio de esta corte», que deshonran al teatro español i al sentido común universal.

En una escena aparecen «quatro vichas á los lados medio hombres y medio pirámides» (que hablan) «y sus cornucopias en las barandas de arriba».

«Marta tocándose á un tocador y en su regazo estará Garzón, y cinco estatuas», etc.

Hai allí pasajes como este:

MARTA—Qué mandas?
GARZÓN—Que atiendás.
CANT.—Pajarillos, ce, ce.
ESTATUAS—Ce, ce, ce, ce.
A. 4— Ce.
GARZÓN—No se anhela ya.
ESTATUAS—Ya, ya, ya, ya.
A. 4— Ya.
GARZÓN—Alba que no está.
ESTATUAS—Ta, ta, ta, ta,
etc.
GARZÓN—Admitiendo que
mejorando estrella
es orbe el reflejo
de un cándido espejo
de aurora más bella.

Ecos—Ella, ella.
GARZÓN— Ella
luce, amanece, brilla, despierta,
flores, luceros, plantas, esferas,
ella, ella.

I siguen los cantos de Garzón i los solos i cuartetos de las estatuas, hasta que llegan los personajes Jacomé, Federica, Lafeing, Julieta i Revené. El primero, al ver que Marta no está sola, se enoja mucho, i quiere *darle la muerte* al compañero, i Lafeing se ofrece á ayudarlo en la empresa. Pero Garzón que lo oye todo, i es ducho (i es «*un genio*» nada menos), dice á Marta:

Ya todo cesó, no temas.

I no bien ha dicho esto «desaparece todo, hundiéndose las cuatro estatuas, volando arriba la que la peyna y dando vuelta el tocador, que queda de cara, ocultando á Garzón». Prodúcese el consiguiente asombro de los que presencian el prodigio, i Revené se pregunta si aquello no es «un juego de arliquín», con cuya pregunta revela que es admirador del teatro italiano.

Más adelante «sale Marta vestida de soldado, con botas, espuelas, y sombrero de plumas por mano derecha»; i un momento después, diciendo: «adios, padre, hasta la vista», «vuela de rápido en compás, ó subiendo por él el bastón y habla arriba».

I desde tan peligroso sitio Marta llama á Garzón, i Garzón aparece también «allá arriba», i sigue el diálogo por esos aires.

I durante ese primer acto, no cesan los vuelos de Marta i Garzón, las bajadas de otros personajes por

das [1] Dióse esta pieza muchas veces en España, por los años de 1790 á 94.

«Comedia famosa» de mutaciones, transformaciones, arrojos, escotillones, rayos i truenos, i una «copiosa lluvia oscureciendo el teatro con horrorosa tempestad i crece el rio cojiendo á los tres un medio». (Estos tres son los personajes: Lisandro, Juan i Octavio); i se dice allí:

JUAN—Ai de mi!
LISANDRO— Yo muero.
MAHOMET—No temais, no morireis,
pero memoria tendreis
del cobarde, el «echizado».
JUAN—Ya el rio en la espuma cana
de las ondas combatida
sepulta mi infeliz vida.
MAHOMET—Pues á Dios, hasta mañana.

«Cubrese todo con salon corto i sale Arnesto leyendo una carta». Etc.

Esta obra tiene varias partes (el procedimiento del sastre Juan Salvo i Vela de que habla Moratín).

El gracioso de una de esas partes es un tal Cigüeña, á quien Mahomet lo titula bufón; tal es su nombre.

I sale Cupido (que es un niño) i canta. Allí se transforman las fuentes en solio de Venus (i ¡dale con Venus!); Elena se hunde; los alguaciles suben por escotillón; los peñascos se transforman en naves; «cúbrese el teatro de olas y sobre ellas varias nereydas y tritones con

(1) Barcelona, J. F. Piferrer (sin fecha).

vistosas caracolas en las manos»; carros con sirenas, etc., etc.

El carro de la Aurora atraviesa el teatro por el aire, «tirado de Pabones».

§ 4

—De la misma categoría es la titulada «Comedia famosa, *La virtud consiste en medio. El pródigo y rico abariento*, de un ingenio». (Madrid, Imprenta de Ruiz, calle Embajadores, 1800), con música i acompañamiento.

Aparecen la Lascivia, la Pobreza, la Castidad, la Avaricia (con b larga), la Soberbia i muchas más. Hai cantos i bailes, mutaciones, transformaciones i juego de tramoyas como en las anteriores.

Calcúlese si tendría razón Moratín en fustigar á los autores de estas piezas.

—Todas las que hemos leído de esta especie, están cortadas sobre el mismo modelo genérico, i los ejemplos que hemos presentado, lo mismo que la lectura que de ellas haga quien quiera hacerlo, justificará no solo nuestro juicio á su respecto sino el de los autores españoles mencionados en nuestros capítulos anteriores.

No se encuentra en esas obras, circunstancia alguna que pueda disculpar á sus infelices autores; porque la base de la producción teatral no está en las modalidades ni en las aficiones de un determinado pueblo de la tierra, sino en el alma de la humanidad entera; si «es la comedia espejo de la vida» ningún autor sensato, que se estime i quiera honrar al país á que pertenece, pue-

de apartarse de la realidad, contrariando de tal modo las leyes de la naturaleza i la verosimilitud, i las reglas de la literatura dramática, ni tiene derecho á divertir al pueblo embruteciéndolo; debe procurar siempre instruirlo deleitándolo.

Si mi país vivió embrutecido durante ochenta años, si en mi país la ignorancia cometió excesos, si el pueblo degradado toleró tiranos i se prestó á secundarlos en sus crímenes, fué debido á que los únicos libros que la España puso al alcance de su vista, fueron las comedias famosas de magia, de degüellos, de guerra con moros de muertos i aparecidos, de capa i espada, i todo el resto de reyes, vasallos, utopías i disparates.

Engendros dramáticos para mantener la ignorancia, que hoi deshonran á la especie humana; porque sabemos que en el siglo XVIII solo el teatro de España estaba sumido en tan grande atraso. Acaso en esa época los teatros de Francia, Inglaterra, Alemania i ciudades importantes de Italia practicaban el arte en esa forma? Voltaire, la Harpe, Beaumarchais, Chenier, Picard, Mercier, La Marteliére, Boissy, Destouches, Crebillon, Regnard;—Steele, Adisson, Brinsley Sheridan, Goldsmith;—Maffei, Alfieri, Goldoni, Kotzbue, Gœthe i Schiller, se degradaron alguna vez á ese extremo?

No!... es preciso convencerse: *los paises con mal teatro corren hacia donde éste los empuja.* El arte es brújula que marca los destinos de los pueblos; sea cual fuere su norte ese es progreso i civilización; correr en dirección contraria es ir á la barbarie ó la muerte.

Cuidad del teatro si quereis tener pueblo.

Proscribid lo imbécil; lo vulgar.

CAPÍTULO IX

COMEDIAS CON MUERTOS I APARECIDOS

§ 1

«Los Vandos de Ravena y fundación de la Camándula».

Carlos, de la familia de los Flaminios, nobles de Ravena, es enemigo de Sergio, jefe de la suya, más noble aún que la primera. Tiene Sergio tres hijos, Romualdo, Valerio i Violante. Carlos ama á Violante i ella á él.

En la jornada primera, con motivo de una serenata que hace dar Carlos á sus músicos, bajo los balcones de Violante, sale el viejo Sergio i se produce una de versos interminables para hacer la exposición de la comedia, i concluye en el indispensable desafío i riña, que dura más de diez minutos, fuera de escena, para dar lugar á que entren otros.

Carlos tiene un criado, Garrote, *que ¡hace gracias!*, se entromete en todo i dice muchísimas tonterías, como todos sus congéneres, tipos obligados de ias comedias españolas. El gracioso es inevitable en ellas puesto que es el personaje que habla al vulgo, su mejor amigo; ha sido, es i será la piedra de toque de los éxitos teatrales, i ningún teatro del mundo podrá suprimirlo, mientras el mundo sea mundo ó la necedad predomine; pero el tipo

del gracioso es el más difícil de manejar por cuanto siempre es tipo regional.

Declaramos con lealtad que el gracioso español lo es realmente dentro de las fronteras de su país i nos fastidia sólo á los extranjeros; lo mismo que nos pasaría con los de los demás países; pero tiene á nuestro entender un defecto fundamental—su inverosimilitud i su vulgaridad—por tal lo atacamos: la inverosimilitud de la comedia en conjunto i en detalle.

Valerio i Romualdo están enamorados de Isabela, hermana de Carlos; Isabela corresponde los amores del segundo i desprecia al primero, circunstancia que nos hace ver el empeño de las jóvenes de Ravena de enamorarse de los enemigos de sus familias; sin esta circunstancia, es verdad que no habría pieza, (lo que hubiera sido una gran suerte) ni habría tampoco imitación ó plagio de *Romeo i Julieta*, ó *los bandos de Verona*.

En tanto que Sergio i Carlos riñen, Romualdo i Valerio salen á escena, i en muchos *apartes*, explican al público su rivalidad en la empresa de conquistar el corazón de Isabela: Valerio odia á su hermano por este motivo. Cuando han explicado cuanto era menester i dejamos dicho, oyen la voz de su padre, i reconociéndola acuden en su auxilio, pero «sale Sergio *ensangrentado*, con la espada en la mano, i una hacha en la otra», i refiere que Carlos es quien lo ha puesto en ese estado. Los hijos juran venganza, i uno de ellos, Romualdo, dice:

Ah, vil Carlos!
Viven los sagrados cielos
que le he de hacer mas pedazos
que átomos tiene el sol.

Lo cual constituye uno de los más elegantes i apropiados pensamientos de la obra!

En el mismo acto una mutacion nos lleva por arte de birlibirloque á un dia después: los Flaminios *degüellan* á los Sergios, i éstos para vengar los degüellos salen á matar á los degolladores.

Isabela sale á escena, como si nada supiera de lo que está pasando, á contar á Julia sus cosas. Sale Romualdo con pistolas, decidido á vengar á sus muertos, pero encuéntrase con ella i olvida sus proyectos para hablar de amores. Sale Valerio i los encuentra en esto; arde su corazón de celos, é increpa á su hermano; quiere obligarlo á que lo siga inmediatamente á pelear con los Flaminios, pero Romualdo comienza una de retruécanos que no concluye de tomar una determinación. Esto enfurece á Valerio, i por última vez ordena con apremio á su hermano que lo siga, i como éste no obedece da orden á sus hombres de aprehender á Isabela i matar á Romualdo.

Los guapos acuden, pero el mozo no está por entregarse así no más, i desenvaina su espada, (hubiera sido mejor que descargara sus pistolas); pero lo hubiera pasado mui mal en la lucha contra tantos, si no es por su novia, que, comprendiéndolo así, arrebata de las manos de un guapo la espada i la emprende á cuchilladas con todo el mundo, pero en forma tan decisiva i formidable que Valerio i sus secuaces tienen que retroceder i abandonar la escena. Grandes aplausos resonaban.

Pasan dos dias con solo cambiar telones: aparecen Carlos i Federico, «armados ambos i en cuerpo». I se ponen á decir versos mui largos, larguísimos, para ex-

plicar que ha transcurrido ese tiempo, que Federico es primo de Carlos i llega para ponerse á su lado en la lucha; que el sitio en que están es un castillo fortificado á orillas del Pó, i es de sus abuelos; que en él tiene Carlos escondida á Violante, la hija de Sergio, i á quien llevó allí protegiéndola de la furia de sus hermanos que querían matarla la noche en que fué herido su padre; i por fin que Carlos se ha desposado con ella provisoriamente i sin testigos, hasta ver en qué pára todo aquello.

Concluída esta larga explicación, aparece Violante i les avisa que desde un balcón ha visto (buena vista) á su hermano que avanza á la cabeza de numerosas tropas. Los jóvenes corren á defender el inexpugnable castillo, i queda Violante en escena encargada de ir refiriendo al público lo que va sucediendo fuera, i hasta tiene tiempo de hacer consideraciones juiciosas respecto á su estado.

La valentía de Federico i Carlos resultó «parada falsa», porque momentos después sale huyendo el segundo i se lleva consigo á Violante, para escapar con ella por una (inevitable) puerta secreta que tiene el castillo i da al campo. I en seguida Federico, á quien trae bastante atrasado Valerio á cuchilladas, propone rendirse i pide que no lo mate, pero el otro no cede, le da una estocada i lo arroja «á un obscuro bostezo de la tierra». ¿Qué dirán Vds. que es eso? Un pozo, que está al fondo de la escena.

En seguida avisan á Valerio que Carlos ha logrado escapar i está reuniendo gente en los montes vecinos. Dan fuego al castillo i salen los sergios en busca de los flaminios.

I termina aquí el primer acto.

En la jornada 2ª aparece la entrada de un convento; en él está encerrada Isabela. Valerio llega decidido á robarla (don Juan Tenorio). Quiere vengarse de Carlos, deshonrando á su hermana, pues practica la máxima de «ojo por ojo, diente por diente». Así lo refiere con gran minuciosidad i considerandos poéticos, á Floro su ayudante.

En esta escena sucede una cosa asombrosa: en la portería del convento hai una imagen de la virgen que está mirando á Valerio, i cuando éste se aproxima para leer, á la luz del candil que la alumbra, una carta que Isabela ha dirigido á Romualdo, la imagen le da la espalda. Asómbrase Valerio, i manifiesta algo más que ese sentimiento, en estos versos:

Del pecho quiere salirse
el corazón pavoroso,
más yo asustarme, i vencerme.
Aquí del aliento mío.

Habla largo rato con la imagen adulándola á veces, rezándole otras, i no pocas jaraneando con ella. Después de esto, creyendo haberla convencido, acerca el papel á la luz, pero la luz se apaga, etc.

Abrese la portería, sale Isabela, hablan allí ambos en forma que nadie los entiende, hasta que ella se deja convencer i huye con él.

Se oyen tiros i aparece «Violante vestida de Vandolera, con pistolas en la mano», i por otra parte Carlos, Julia, Lucidoro i Garrote. Lo que hablan allí, pertinente al desarrollo de la pieza, se reduce á dar cuenta que

Sergio ha curado de sus heridas i se apresta á salir de Ravena á la cabeza de sus tropas en persecución de ellos. El resto lo constituyen los despropósitos de Garrote i Julia, los dos graciosos.

Un momento después se oyen diversos rumores: es Romualdo que llega con sus secuaces: reanúdanse los combates i vanse de escena los que están para dar lugar á que entren otros.

Aparece Valerio seguido de Isabela que le reclama su amor, pero el pérfido se desemboza i se da á conocer: no es Romualdo como ella pensó, es él; i le explica que ha hecho lo que ha hecho con ella, para vengar así la deshonra en que Carlos sepultó á su familia con una acción semejante. I en seguida la abandona.

Isabela, desesperada, se lamenta, i está en esto cuando sale Romualdo; i ella le cuenta su desgracia i la infamia de su hermano; Romualdo jura castigarlo i vase Isabela.

Aparece Garrote, declarando que no quiere seguir al partido de los Flaminios, i se decide por los Sergios. Acepta su *valioso* concurso Romualdo, mucho más cuanto que, entretenido en la conversación con Isabela, hase extraviado de los suyos: i vanse ambos al castillo á orillas del Pó donde fué muerto Federico, i arrojado al pozo-bostezo.

En este castillo pasa una escena de don Juan Tenorio de Zorrilla. Están Romualdo, Garrote i un labrador conversando de aquel, cuando llaman. Susto general. Llaman de nuevo.

ROMUALDO—Qué ruido es este?
GARROTE—Quién me metió
en nombrar muertos?

ROMUALDO—Amigo, mirad quien es.
LABRADOR—Señor, hame dado
un calambre en los tobillos.
ROMUALDO—Abre tu, Garrote.
GARROTE— Yo?...
quien llama no habla conmigo.

(*Vuelven á llamar*).

ROMUALDO—Tercera vez han llamado.
GARROTE—Ya escampa.
LABRADOR— Yo soi perdido.
ROMUALDO—Cobardes, de qué os turbais?

(*Sale Federico de difunto*).

FEDERICO—Yo soi.
LABRADOR— San Dios mío!
de miedo cierro los ojos.
GARROTE—Yo también hago lo mismo,
porque ver muertos no quiero.

Ambos cierran los ojos i ocultan la cabeza con las manos.

Federico el difunto, invita á Romualdo á seguirlo al campo, i éste, por no parecer flojo, lo sigue... aunque temblando.

Aparece el sitio en que fué muerto Federico i llega éste con Romualdo. Allí en vez de batirse, hablan; el difunto da al vivo, consejos llenos de sabiduría; le habla del perdón de los pecados por medio del arrepentimiento i la contrición cristiana, actos que realizó él al caer al pozo i

debido á los cuales no está en ese momento en el infierno; i le recomienda haga él lo mismo si quiere salvarse, i sobre todo que no busque satisfacciones en la venganza. Romualdo, indeciso, no sabe si comprometerse ó nó á perdonar á Carlos, cuando «al ir siguiendo á Federico, se pone en una tramoya que se vuelve, i en su lugar sale una muerte que cae en el pozo»; este prodigio lo decide, i se arrepiente de sus pecados.

Un instante después sale Carlos á reñir con él, pero Romualdo lo desarma i en vez de matarlo le predica el mismo sermón que el difunto, perdónale sus ofensas, i le concede la mano de su hermana Violante, (cosa ya inútil por cuanto sabemos que Carlos se la había tomado i algo más). Carlos no quiere ser menos generoso i concede á Romualdo la de Isabela; pero desgraciadamente aquél no puede aceptar la recompensa á causa de la villanía de Valerio, i recordando su propósito anterior, despídese de su cuñado i sale de escena con intenciones desconocidas.

I cae el telón.

En la jornada 3ª, Sergio llega de refresco como se había anunciado, á renovar la lucha, los crímenes i los degüellos, pero en el primer encuentro se arregla con Carlos, mediante palabra de casamiento que da este último.

En esto llega un mensaje de Valerio invitando á Carlos á decidir la suerte de los bandos en singular combate, dando fin así á la guerra de sus dos familias; acepta Carlos el reto i vase por un lado á realizarlo, i por otro Sergio, su hija i parte del séquito á impedirlo.

Vanse éstos i llegan Valerio é Isabela: ¿pero Valerio

no esperaba á Carlos? por qué llega pues?.... cómo no lo han visto llegar? Misterios de las comedias!

El público no se daba cuenta de la inverosimilitud.

Ambos creen muerto á Romualdo, á causa del mucho tiempo transcurrido sin tener noticias de él. La joven andariega pide á su seductor la despose, para reparar el daño inferido á su honor i él se rehusa; entonces ella desnuda una daga i lo acomete, él la desarma, ella lo maldice, i él se va tan fresco, dejando á la desdichada lamentándose en versos mui largos i mui malos. Concluído lo cual vase por la montaña, pero sale Garrote, vestido de ermitaño i la detiene diciéndole muchos despropósitos, i le propone conducirla ante un santo varón que vive en una cueva de las cercanías, i está mui familiarizado con la virtud i los milagros. Ella cree cuanto le dice i se deja conducir. El santo varón ante quien la lleva es, como se supone, Romualdo.

Se reconocen: ella se confiesa con él, luego él con ella hace lo mismo, mostrándose por sus palabras como un santo verdadero.

No más venganzas, no más amores, no más pecados!

En esto se oyen desaforadas voces dentro, de gentes que amenacian andan persiguiendo á la *candelera* compañera de Valerio. Al escucharlo, Isabela pide protección á Romualdo, pero éste tan santo está i de veras, que tratándola de *usted* i de *hija*, le dice que vaya donde Dios la ayude porque él no está dispuesto á protegerla: decididamente no quiere mujeres. Vase Isabela, nadie sabe dónde.

En ese momento las voces anteriores dejan de oirse i

éste responde i sale aquél, que lo habla como quien es: nada menos que el niño Dios. En esto «Abre el niño los brazos y por las espaldas sale una cruz de debaxo del tablado y queda crucificado: híncase de rodillas Romualdo y alarga el niño el brazo desde la cruz y Romualdo se reclina en él y baxan de los dos lados dos ángeles cantando y todo se cubre en una nube».

Un momento después, terminado un diálogo de ambos, lleno de santa unción, «baxan músicas del ayre». I cántanse allí unos místicos versos.

I luego dice el libro: «Chirimías, cubrese la tramoya, y salen Valerio y Carlos».

Se trata del duelo concertado. Van á reñir cuando aparece Sergio i se interpone. Su hijo le ordena que se aparte, pero el viejo empieza á hacerle consideraciones mui juiciosas, que no encuentran eco en el vengativo hijo, que fastidiado al fin, le dice:

Más irritas mi furor:
caduco, aparta.

Da un empellón á su padre i lo arroja al suelo.

I desde aquí hasta el fin, variaciones sobre lo mismo, empecinamiento de Valerio, ira de Carlos, consejos i súplicas del viejo; i que terminan en que, tratado Carlos de cobarde, sigue á Valerio al monte.

Sale el ermitaño Romualdo, se reconocen con Sergio, i ambos se ponen á hablar tranquilamente de los desengaños del mundo, del arrepentimiento, la gloria celestial, la piedad de Dios i cosas por el estilo; Sergio ha olvidado, probablemente, que Valerio i Carlos están á cuchillada limpia por esas montañas.

Llega Carlos huyendo ¡ah flojo!, con la espada rota i perseguido por su tenaz enemigo que no consigue alcanzarlo. El flojo se refugia tras de su suegro i su cuñado i desde allí pide perdón. Pero el otro no escucha razones de ninguna especie, i de repente, ¡oh prodigio!

«Abrese la tierra y traga á Valerio arrojando llamas».

Un momento después «descúbrese un ángel en lo alto de una nube, y descúbrese una rueda llena de Ermitaños penitentes y en ella estará también Isabela de Ermitaña».

I aquí se produce la fundación de la Camándula, erección del templo de la orden, etc., etc., i término á las desdichas que «ocasionaron á Italia sus innumerables *Vandos*».

El autor: Antonio Enriquez Gómez.

Imprenta: En Sevilla, Joseph Padrino, Mercader de Libros. (Sin fecha, pero atribuímos la de 1740 á 45).

CAPÍTULO X

COMEDIAS MORALES I CRISTIANAS

§ 1

Comedias morales i cristianas. (No confundir con las moralidades del siglo XVI, tan comunes en Francia; no tanto en España, á causa de los autos sacramentales cuya competencia les era desventajosa).

Las moralidades eran comedias con personajes alegóricos. Las de personajes carnales i humanos alternando con demonios, ángeles, santos, la Virgen, etc., cuya intervención decidía del arrepentimiento de los pecadores i les valía el cielo al fin de la pieza, eran las comedias morales de España; mezcla de auto, comedia de figurón, tragi-comedia i comedia de magia.

Presentaremos un ejemplo de los muchos que podríamos citar, eligiendo una de las más famosas: *La bandolera de Italia i enemiga de los hombres.* (1)

Personajes que intervienen en ella: El duque de Calabria, el Demonio, Anselmo (viejo), Buñuelo (gracioso), Bato (otro id), Fileno i Floro, villanos, Lidoro; Ninfa, condesa, Laura, su prima, Pascuala (criada villanísima), Angel Custodio, una mujer, *Cristo*, dos músicos (que cantan), i un vejete.

Empieza el acto i la pieza con una cacería que efectúa el Duque de Calabria. Oyense las voces de los cazadores.

Aunque nada tiene que hacer en una diversión de esta clase, el Demonio, aparece en la misma escena, con el solo objeto de hacer la exposición del drama, i con tal motivo anuncia al público que está empeñado en concluir con la virtud de Ninfa, condesa de Valde-Flor, i que ya lo hubiera conseguido á no ser por el Angel Custodio que hasta entonces la ha librado de esos peligros.

Manifiesta que la odia porque se ha empeñado *en ser casta*, etc... i *porque caza garzas* i otros animales...

(1) Bibl. Nacional N° 14.759.

El Duque de Calabria está enamorado de ella, desde el día que la vió *en un retrato* que el Demonio le dió.

En seguida se encuentran por las fragosidades del bosque i los montes, cazando ambos, i para explicar el primero á la segunda quién es él, cuánto la ama i otras mentiras (que son muchas las que ensarta), le sopla ¡289 versos! seguidos i de golpe, que el público también debe soportar. Cansa leerlos! qué sería escucharlos!

Está ella por «pisar el palito» que Duque i Demonio le han puesto, cuando sale Buñuelo. ¡Dios nos libre! i comienzan las gracias que estorban toda la acción del drama. Trata al Duque, como en todas las comedias españolas, cual á un camarada; tanto es así que, al salir Laura i saber él que es prima de Ninfa, se permite decir al Duque, su patrón:

Señor, pues desta guitarra
tan hermosa eres el dueño,
hazme merced de la prima.

Después de mucho anunciar que se van, vanse al fin todos al castillo de la Condesa.

Salen villanos, con Pascuala i Bato, i esta vez el lenguaje es villanesco i difícil de entender (lo que prueba que no sólo nosotros tenemos un lenguaje popular que no es propiamente el castellano). Estánse todos largo rato diciendo tonterías, Bato sobre todo, que pretende á Pascuala, hasta que se presenta el Demonio i traba conversación con ellos. Declárase buscador de yerbas medicinales i sabio de ciencias ocultas; le preguntan *si es Mágico*, i él contesta que conoce todos los secretos de la Magia negra.

La escena siguiente es en el castillo de la condesa Ninfa, i merecería formar parte de una obra de otro mérito, pues es realmente bella, nueva i mui original. El Duque i Ninfa hablan: el Demonio sopla al oído de cada uno lo que, en el simbolismo de esa escena, representa los malos pensamientos que acuden al espíritu en ciertos momentos de la vida: hablan ellos al parecer de asuntos triviales, pero en el desconcierto de sus frases aparece á cada instante el soplo maléfico de la obsesión condenable. Ninguno de los dos sabe lo que habla porque las ideas del espíritu del mal revuelven su pensamiento; se debate ella, pero al fin la tentación obra; invita al Duque á pasar á sus habitaciones.

Aquí el Demonio debía haberse concretado á decir solo una frase, el primer verso de los muchos que dice; pero la manía de los versos echó á perder el final de la escena.

DEMONIO—Ya conseguí mi triunfo,
porque ya lascivamente
Ninfa atropella el decoro
de su honra, i se resuelve
á dejar, etc. etc.

Sigue la explicación minuciosa de lo que va á hacer Ninfa, como borrón de mal gusto echado sobre una página artística.

Aparecen las habitaciones del castillo i allí vuelve á repetirse la escena anterior con lo que se pierde todo el efecto. La única diferencia es que ahora el Demonio sopla al oído de cada uno palabras que son fuego carnal, en tanto que del aire llegan músicas que recuerdan á Ninfa

sus deberes i la virtud. De esta lucha triunfa el Demonio.

Se hace la noche i pasa luego en menos de dos minutos, solo con que así lo diga el Demonio que queda en escena mientras se produce la mutación. Sale el Duque del palacio, embárcase con Buñuelo en la barca que los condujo allá, i riendo de la Condesa frágil, dice:

Vamos, Patrón; adios, Ninfa,
que ya para aborrecerte
basta el haber sido fácil.
BUÑUELO—Adios; alerta, mujeres,
i no os fieis; que los hombres
todos somos de esta suerte.

Jornada segunda.—De esta á la otra van á pasar diez años en la escena, como lo veremos á la tercera.

Ninfa aparece semidesnuda dando voces i llamando al Duque. Quienes lo han visto huir se lo cuentan, i ella al comprender el engaño de que ha sido víctima i la traición del hombre á quien se ha entregado, arde en ira i amenaza al sexo masculino íntegro con la muerte. Italia entera temblará con su venganza!

En tanto el Duque (que aparece, suponiéndose que en otros lejanos parajes), comienza á lamentarse, porque ama i desprecia á un mismo tiempo á la mujer que ha engañado, i no sabe por cuál pasión decidirse ni qué camino tomar, hasta que el sonso Buñuelo sopla con celos su espíritu, i ante esa pasión enfurécese el Duque i declara que si supiera que otro llegara á poseer á Ninfa, le dividiría el corazón

«en más átomos que el Sol
le reparte al universo».

Por lo que se ve que en aquellos tiempos los átomos del Sol eran la preocupación de los ingenios.

El Demonio aparece é induce al Duque á buscar nuevamente á Ninfa, avivándole la sed de sus deseos con palabras tentadoras.

Aparece el monte. Ninfa acuchilla gente que es un gusto, convertida en jefe de una cuadrilla de malhechores. No deja hombre con vida. El día anterior mató noventa «á carabinazos», i en todo el tiempo transcurrido (deben ser los diez años), ha asesinado *á cuarenta mil i doscientos*, razón por la que piensan, ella i Laura, que de ahí á poco tiempo quedarán solas en Italia. I diciendo esto se matan á dos caminantes que iban por el camino.

La cabeza de Ninfa ha sido puesta á precio: *dos mil reales de á ocho*, dan á quien consiga matarla. Uno de los que se han decidido á ganarse la prima ofrecida, llega á presencia de ella i con toda candidez le explica sus proyectos: no bien concluye de decirlo, la Condesa lo manda atar á un árbol, *en escena*, i una vez hecho esto, ella misma le pega un balazo.

Llega en seguida Lidoro contando que ha ahorcado á su mujer, i en menos que canta un gallo lo hace ahorcar á él

adonde lo puedan ver,
i la misma suerte siga,
con un letrero que diga:
por traidor á su mujer.

Salen los villanos i el gracioso Bato cantando, i porque cantan los manda echar al mar; i los echan en efecto.

Sale el Duque acompañado del Demonio; al verlo los bandidos le hacen fuego, pero él se encomienda á la *Virgen María* i las balas no lo tocan. La Condesa quiere matarlo con sus pistolas pero él se disculpa, le pide perdón, le habla de amor i ya está por engañarla, cuando se oyen tiros i voces: son las milicias del rei que van en busca de los salteadores para matarlos. Huye todo el mundo; llega Laura á prevenir á su prima, i el Demonio se mezcla en el asunto i hace que el Duque se la lleve creyendo llevarse á Ninfa...

A Ninfa se la lleva el Angel custodio, que aparece allí como llovido del cielo.

Jornada tercera. Aparece el Angel susodicho llevando á Ninfa por un bosque; ella va caminando i él ¡¡volando por el aire!! Le da, desde lo alto, muchos i mui buenos consejos, i *vase... volando.* Ninfa queda sola en tan apartados i solitarios parajes.

Sale el demonio vestido de cazador i la engaña ¡es claro! Ninfa lo sigue, pero al ir á pasar una puerta (?) aparece la muerte. Desmáyase ella, vase el diablo, i aparece Anselmo (antiguo ayo de Ninfa) vestido de ermitaño. I manifiesta que hace diez años que habita el desierto: como en la jornada primera aparece este personaje, se ve que desde la escena de seducción del duque (fin del primer acto) hasta este momento (pasó el segundo) ha transcurrido todo ese tiempo. El mismo que ha pasado Ninfa matando los cuarenta mil i doscientos consabidos.

Anselmo le habla de Dios, los santos, los profetas i toda la historia sagrada. Ella arrepentida desvístese de su traje de bandolera i vase siguiendo al virtuoso varón.

Sale Bato (por lo visto era buen nadador i no se ahogó)

i Buñuelo vestido de ermitaño; este último en tal traje dice cuanto han dicho los graciosos españoles desde el siglo XVI hasta la aparición de *El tambor de granaderos* i su lego.

Por la conversación de estos dos imbéciles se sabe que Pascuala... (quien quiera saber más lea la obra); es asunto mui escabroso para referirlo.

En esta escena Bato i Buñuelo vuelan por el aire, lo que no impide que salga Pascuala i agarre á su seductor Bato para cobrarle cuentas que le debe i sucede que:

«Agarra Pasquala á Bato i Bato á Buñuelo; i déle de porrazos Pasquala á Bato i Bato á Buñuelo».—I déle de risa el pueblo soberano! I de plagio de don Quijote.

I siguen la tonterías por largo rato.

«Sale Angel custodio i Ninfa con una imagen i su cantarillo.»

Ninfa reza, el angel hace milagros, etc... etc... Arrepentimiento de Ninfa.

Esto hasta que «baxa Jesus con la cruz á cuestas i sube la elevacion con Ninfa i el custodio, hasta que igualan las dos tramoyas».

Habla Jesus.

JESUS—Ninfa esposa.
NINFA— Esposo mío,
tanto favor os merezco?
JESUS—Sí, Ninfa, llega al costado
que por tu culpa me hirieron.
NINFA—Ya os obedezco aunque indigna.

(Se abrazan, i canta la Música).

MÚSICA—Te Deum laudamus.
te Dominum confitemur.

Muere Ninfa en los brazos de Jesús, su alma va al cielo, según lo asegura el duque que está presente, i que se lleva el cuerpo á Bosencia para aclamarla por patrona. El demonio se hunde.

El duque anuncia que erigirá un templo á Ninfa «con permiso del Vice-christo», (debe ser el papa).

DUQUE—I aquí tiene fin dichoso
para admiracion i ejemplo
LA BANDOLERA DE ITALIA
cuyo caso verdadero
Ludovico Blosio escribe,
perdonad sus muchos yerros.

§ 2

Con la mejor buena voluntad recapacitando, no le encuentra uno á esta pieza indigna ni una idea, ni siquiera atadero.

La condesa Ninfa es seducida por un hombre; para vengar su ofensa se echa á matar varones i mata cuarenta mil. Cuando las milicias del rei la rodean i van á aprenderla, á matarla tal vez, el ángel custodio la libra de la muerte i la induce á arrepentirse. Arrepentida baja Jesus del cielo i la lleva á él. Pero qué significa esto? Solo una cosa podría ser: todos los crímenes, *todos*, los perdona el cielo si hai arrepentimiento.

I tantos disparates se han necesitado para sacar una consecuencia de tal especie? Desgraciada religión soste-

nida con argumentación semejante! Pobre pueblo el que alimentó su espíritu con tales *guisotes!*

Los consejos *morales i cristianos* dados al público por boca de pillastres como Buñuelo, i libertinos de la calaña del duque, debían serle de gran provecho!

CAPÍTULO XI

LOS MELODRAMAS — LO QUE ERAN ESTAS PIEZAS

§ 1

A nuestro modo de ver, era lo mejor que produjeron las postrimerías del siglo XVIII literario de España, cuando empezó la reacción contra las malas comedias.

Asemejábase este género á la tragedia griega, é indudablemente había querido imitarla. Degeneró luego en el *dramón espantable*, debido á la influencia francesa, i más que nada á la debilidad de los autores exitistas, de que hablamos en el capítulo I. Pero el dramón espantable es de los primeros veinte años del siglo XIX.

El título de *melodrama* fué haciéndose cada vez más vago i aplicado malamente; i degenerando progresivamente en su verdadero i primitivo significado, sirvió luego de clasificación á un género especial que se constituyó en España á principios del siglo XIX, i en Francia más ó menos por la misma época, pero algo diferente á aquél.

En Francia lo modificó mucho la influencia del *drama* impropiamente dicho, el *drama sangriento*, espeluznante, casi sin música, otros con bailes, etc., en donde bebió el romanticismo para constituirse.

El *melodrama*, en su verdadero origen, es italiano, i no fué una pieza literaria: fué *la opera* del XVI i XVII. Se sabe que en esa clase de operas, los recitativos eran sencillamente acompañados por el clavicordio, la epineta ó el clavecín, (según los casos i las épocas) i su música reducíase á sencillos acordes *ad-libitum*. Al conocerse el género en España, se suprimió el acompañamiento de los recitativos, que dejaron por esto de ser *musicables*, primero á causa de la dificultad de interpretar la música apenas esbozada por brevísimos signos que sólo entendían los italianos, i luego porque entre recitar *cantando* al modo griego ó recitar *hablando* al modo español, era preferible esto último: suprimidos los recitativos cantados, quedó de música sólo las arietas, canciones, cavatinas, etc.; i el melodrama italiano en esa forma resultó simplemente la *zarzuela* española.

A mediados del siglo XVIII fueron conocidos del pueblo español, los melodramas italianos, cantados, por artistas llegados de Italia, (1) i desde esa época desaparecieron por varios años de la escena española las zarzuelas en uno ó dos actos que habían hasta entonces servido de óperas. Después de la aparición de los italianos poco se escribió en ese género.

Pero el conocimiento de la música italiana, sus progre-

(1) Farinello fué el que formó la compañía. Véase Moratín, *Reseña histórica sobre el teatro español.*

sos, los de Francia, hicieron surgir de ambos géneros otro. Se decía: pudiendo la música expresar los sentimientos, las emociones, las pasiones del alma, ¿por qué no aprovechar ese recurso tan nuevo i tan artístico? Dentro de esta idea, á fines del siglo XVIII, está la cuna del *melodrama* de teatro, en España.

Porque todo eso coincidía con la aparición en Francia de obras sobre la tragedia griega, historia de los teatros antiguos de los romanos i griegos, [1] teorías de Gluck respecto á la música, otras sobre la intervención de los coros en la tragedia de los griegos, las sinfonías de Haydn, los trabajos de Mozart.

Todo esto unido al deseo de corregir el desorden i la licencia del teatro español, á servicio de cuya idea hasta los reyes pusieron sus empeños; la creencia que abrigaban los directores del movimiento de regeneración, de que de Francia debía ir la nueva ciencia teatral,—hizo que los melodramas prosperaran, creyéndoseles el género que habría de empezar á salvar la situación; pero como en un principio no se estuviera bien seguro de la forma que más convenía, hubo muchos autores que, temerosos de las críticas i del mal éxito de las nuevas piezas, guardaron el incógnito, pensando posiblemente conservarse así hasta dar en la tecla i acertar con el gusto de la mayoría de censores, actores i público.

Hiciéronse, pues, tragedias con *música descriptiva*; de los melodramas italianos [2] antiguos, tomaron el nombre,

(1) Por una sociedad de literatos. (*A Paris chez les Auteurs, rue Tiquetonne, la seconde porte cochère á gauche en entrant par la rue Montmartre*, etc. MDCCLXXIX).

(2) Hemos dicho que conocidos desde 1748 i representados con todo éxito durante diez años.

aunque á pesar de haber tomado todo de ellos, á fuerza de tanto suprimir, (recitativos musicables, arias, cavatinas, etc.) no quedó sino el libreto, i ese no tenía otra particularidad que la de tener *acotaciones* para las partes mímicas durante *intermezzos*, finales de *obertuas* ó después de los *duos*. A fuerza, pues, de suprimirle música no les quedó sino la letra. Es sabido que en España las óperas se traducían, para facilidad del público, i luego muchas de ellas se representaban como comedias, dramas ó tragedias, con el mismo libreto traducido, añadiéndole tan solo lo que pudiera necesitar para reemplazar las *arietas* i demás números cantados suprimidos.

La aparición de los *melodramas literarios*, ya en la forma que debían quedar como modelos del género, fué por los años 90 i 91 del siglo en cuestión, pero su apogeo en los de 96 á 1801.

§ 2

Melodrama, es palabra que procede del griego, (*melos*, música i *drama*, drama). La traducción literal de la palabra griega sería *drama con música*.

En literatura, según sus numerosos ejemplos, uniformes todos, es una clase de dramas cuyas escenas declamadas (recitativos á la manera griega) [1] están interrumpidas, en sus pasajes más patéticos, por trozos de música instrumental descriptiva que da colorido á la acción muda.

(1) Declamación lírica: casi cantada. La acompañaban los acordes de la lira: de ahí *lírica*.

Como es natural la comedia no se prestaba á este género de escenas: solo la tragedia clásica, por la nobleza de sus situaciones. Más tarde el drama francés reemplazó á ésta, pero todo cuanto perdió en nobleza se le quizo dar en lo patético, i se inventaron situaciones terroríficas para reemplazar el sublime terrible de las tragedias.

Mr. J. Janin dice que estas piezas (melodrama francés), por la forma que han adoptado para suscitar pasiones, (i que debido á la manera como lo hacen, podrían casi decirse el fin del arte dramático, la confusión de todas las emociones del corazón del hombre), creen en los fantasmas, los asesinos, los vampiros, los resucitados; i en ellas todo es sangre, heridas, infamia. (1)

Hai algo de confusión en Mr. Janin: el melodrama imita á la trajedia griega i á la pantomima romana; pero no por esto ha de ser el drama espantable, el dramón sanguinario i horrible.

Un escritor argentino del año 1821, hablando de la representación del melodrama *Clarisa i Betsi*, en el Coliseo, decía que ese género de obras, no se sabía si debían pertenecer al teatro ó al circo, «pues tenían bastante acción muda para no ser comedias, i bastantes diálogos para no ser pantomimas, i habían sido clasificadas de especies bastardas engendradas á fines del siglo XVIII, en París para *les petits thèatres*, i de las que surgieron las zarzuelas españolas».

(1) En todo esto creía el melodrama francés del tiempo del Terror i los inmediatamente anteriores al romanticismo. En esto creían las comedias españolas anteriores á los melodramas i de las que hemos hablado. Pero nada de eso constituía la esencia de ese género teatral.

Este escritor está en lo cierto, pero confunde el *melodrama* italiano del que proceden las zarzuelas, con el melodrama literario francés.

El melodrama ha pretendido atravesar los siglos trayendo á la edad moderna las célebres piezas trágicas de los griegos, con sus coros severos, [1] la melodía de sus versos recitados en forma casi cantada; pero parece que al atravesar las obscuridades de la edad media recogió retazos de pantomimas de circo romano, i los exhibió queriendo hacerlos pasar por la mímica de los griegos.

Con la trajedia griega, la escena de los anfiteatros del imperio romano, la pantomima de los juglares de la edad media i la música del siglo XVIII, que era la única [2] que podía servir, se hizo el melodrama.

§ 3

Según Bescherelle, i á causa de cuanto afirma Mr. J. Janin respecto á la tendencia de estas piezas hacia lo tétrico, llegó á hacerse usual el llamar «*héroe de melodrama*» al personaje que dentro ó fuera del teatro expresaba siempre sentimientos exagerados ó hablaba habitualmente de venenos, puñales, suicidios, catástrofes, etc...

Esto constituía un error i una confusión popular: semejantes exageraciones no eran característica de los me-

(1) Martínez de la Rosa, en su traj. *Edipo*, imitando á Sophocles, los tiene, i á fe que mui brillantes.

(2) Todos los historiadores i cronistas, sabían que los griegos practicaban la música en sus trajedias, pero todos ignoraban absolutamente en qué forma i manera.

lodramas sino de las tragi-comedias, las comedias de magia, morales, de muertos i aparecidos, etc., ó los *dramas* franceses i alemanes: los *dramones*, título que les da el señor Cotarelo i Mori con justicia.

Los primeros albores del romanticismo, acapararon para sí todas las luces tétricas de los melodramas i dramas del género terrorífico, i comenzó á hacerse la gran confusión de clasificaciones [1] i los noveles autores del siglo XIX i el público en general, recordando solo la locución vulgarizada de «*personaje de melodrama*», confundiendo los géneros, llegaron á creer que debían clasificar de tales á las piezas de los venenos, incendios, tumbas, suicidios, puñales i demás excesos. I con esta acepción errada llegó á nuestros días, i la aceptó el vulgo ignorante, i tal ó cual autor dramático ó escritor poco versado en historia de la literatura i la música.

Melodrama, propiamente dicho en literatura dramática, es *una pieza de teatro, trájica, en la que intervienen la acción muda de la pantomima i números de música descriptiva* que ya acompañan las escenas de mímica, ya describen las situaciones i estados de ánimo de sus personajes cuando callan, ya imitan ruidos de la naturaleza ú otros.

---

(1) En los años 179[illegible] á 1801, en que más furor hicieron en España este género de piezas, se empleaban las siguientes clasificaciones: *Ifigenia en Tauride, Orfeo i Euridice, Hércules i Dejanira, Telémaco, Armida*, MELODRAMAS: (nótese que todas fueron óperas, esto es *melodramas*).—*La noche de Troya, Andrómaca, Cadma i Simnoris, Himeneo, Marco Antonio i Cleopatra, Ariadna abandonada*, MELODRAMA TRÁJICO.—*Fatme i Selima*, TRAJEDIA con música;—*Hipermenestra*, TRAJEDIA I PANTOMIMA con música;—*Meleagro*, TRAJEDIA con intervalos de música;—i así todas las demás.

§ 4

Para probar que tal i no otro es el carácter del melodrama, presentaremos varios ejemplos clásicos.

La Andrómaca, «melodrama trájico en un acto», (dice su original impreso) por Don Luciano Francisco Comella. [1]

Personajes: Andrómaca, viuda de Hector; Pirro, amante de Andrómaca; Astianacte, hijo de ésta; Ulises, general griego.—Soldados.

«Selva con un pirámide dedicado al triunfo de Hércules á la derecha; i sepulcro de Hector á la izquierda, con cipreses: La mitad del foro figurará marina con vista de la armada griega anclada, i la otra mitad los muros i edificios arruinados de Troya con varias quiebras ó roturas, al pié de las quales habrá muchas ruinas que facilitarán la subida i entrada de aquellas: noche sin mas luz que la que arroje el fuego de la pira que está delante del sepulcro:—aparece Andrómaca sentada en la galería de éste, llena de la mayor consternacion: tan pronto derrama lágrimas de dolor [2] sobre el sepulcro de su marido, como mira con rencor á la armada de los griegos. Despues fixa los ojos con ternura en las ruinas, en seguida desgaja ramas de ciprés, las echa al fuego del ara

(1) CON LICENCIA. Valencia, en la oficina de Ildefonso Mompié, Año de 1815.

Hai otra edición de los Hermanos de Orga, de fines del siglo XVIII.

(2) Desde levantarse el telón empieza, la *acción muda*, esto es la parte de mímica indispensable en estas piezas.

i se entra despechada, por las quiebras de los muros de Troya. Sale Pirro i cesa la música [1] que habrá expresado todas las pasiones de Andrómaca.»

PIRRO—Solo el sagrado fuego de la pira
que alumbra de Hcetor el sepulcro frío
en tan lóbrega noche comunica
alguna escasa luz á estos recintos.
La obscuridad me impide que ver pueda
de Andrómaca, mi bien, el dulce hechizo.
Etc., etc.
Qué triste soledad! todo es silencio,
lobreguez i pavor,... solo al oído,
conducidos del zéfiro suave
llegan de rato en rato los suspiros
de un corazon doliente que se queja.
Quién podrá ser?

«*Golpe de música que denuncia las pisadas de Andrómaca*».

Luego sale ésta i su hijo, i entra al sepulcro; Pirro no alcanza á distinguirla bien pero se oculta á fin de tratar de reconocerla. Dice:

PIRRO—En el sepulcro de Hector se ha escondido.

«Música lúgubre, cuyos ecos repetirán las trompas, mientras Andrómaca entra en el panteon i saca la urna donde están las cenizas de Hector.»

Pirro se ha ido; de manera que toda esta escena es muda, por más larga que pueda serlo i la música no

(1) La música ha empezado con la acción muda i ha sido siempre descriptiva, como vemos que lo ordena el libro.

princesa Yole, un prodigio de hermosura. Esta noticia i un sueño que ha tenido, despiertan en Deyanira los celos: despide á todos i queda sola monologando.

I dice la acotación:

«Música que va alternando con la reflexión que va haciendo Deyanira.»

Ya en este caso, el pasaje se aproxima mucho á la escena griega antigua de declamación casi lírica, [1] i nos demuestra la tendencia del melodrama á imitarla.

Luego hai una mutación escénica i aparece la gran plaza de Tebas con arco triunfal, trofeos de las empresas de Hércules, etc. La orquesta ejecuta una marcha triunfal también i á compas de ella aparecen los tebanos, el botín del triunfo, esclavas, luchadores, soldados, la princesa cautiva, el gran carro que conduce á Hércules, Filotetes i Licas.

Sale Deyanira i sus damas i al pasar las esclavas «habrá fixado su atención en ellas; los dos esposos se saludan con aquel decoro que corresponde á los héroes. Hércules se apea del carro, servido de Filotetes y Licas; Deyanira toma la corona de laurel que traía una de sus Damas.»

El aparato de esta escena, como se ve, la asemeja mucho al melodrama-ópera; hai escenas de mímica abundantes; la mímica acompaña los sucesos que van desarrollándose.

Sigue luego el diálogo, hasta que «se retira el triunfo con el alegro de la marcha».

---

(1) Hubo época (1870-80) en que las jóvenes tituladas románticas, recitaban versos célebres acompañándose al piano con arpegiados especiales. Llamábase esto *recitar*.

Un momento después, pasado nuevo diálogo i acción, «Deyanira sube al trono servida de Hércules. Yole se sienta á la derecha, Filotetes á la izquierda: se empieza la lucha [1] i mientras la qual Filotetes mira á Yole, quien disimula. Hércules en medio de los obsequios que hace á Deyanira, da á Yole algunas miradas que serán advertidas por aquélla: la música habrá expresado la escena muda, con la valentía posible».

Más adelante otra acotación: «Hércules va á seguirla (á Deyanira furiosa de celos), y después de una cortísima reflexión que acompaña la música, dice:» etc.

Otra: «Música: sale Hércules pensativo. Deyanira se le queda mirando, llena del mayor regocijo». Etc.

Termina el melodrama así:

Hércules ardiendo en celos porque ha debido dar á Yole á Filotetes se arroja á la hoguera que ha hecho preparar para el sacrificio que preparaba á los Dioses, en acción de gracias por su victoria. Deyanira al verlo, i creyendo haber sido la causa del suicidio de su esposo se arroja también.

«El teatro se cubre de nubes de humo las que impedirán ver los objetos.»

YOLE—Las llamas devoradoras
ya principian á extinguirlos.
FILOTETES—¡Que así perezca un mortal
que de ser Deidad es digno!
conservadle entre vosotros
sacros Dioses del Olimpo.

(1) En obsequio de su esposa, Hércules ha ordenado una lucha de los luchadores.

«Música: al silvo se descubre el Olimpo, que ocupará toda la extensión del teatro, donde aparecen en grupos de nubes las Deidades que le habitan, y entre ellas Hércules y Deyanira: todos los que están en el teatro se llenan de admiración.»

DEYANIRA—Yole, pues hemos logrado
con el influjo divino
habitar entre los Dioses,
de igual favor seréis dignos
si seguís constantemente
los pasos del heroismo.
HÉRCULES—Tus virtudes, Filotetes,
te hacen de mí esclava digna.
Etc.

Los amantes de Teruel, escena trágico-lírica, por don Luciano Francisco Comella. (1).

«Salon ricamente adornado que sirve de entrada á otros salones de la casa, por cuyas puertas se verán arañas encendidas i otros adornos ricos; todo destinado á la boda de doña Isabel i don Juan. Al correrse la cortina sale un numeroso séquito de damas i caballeros que figuran ser los convidados á la boda. Salen á recibirlos doña Isabel, doña Elena i don Juan, quien les manifiesta á la novia, i todos dan muestras de cumplimentarla.

(1) *Con licencia.* Valencia: en la imprenta de Ildefonso Mompié, Año 1817—(Se hallará en la librería de los señores Domingo y Mompié, calle Caballeros núm. 48; y asimismo otras de diferentes títulos, i un surtido de 200 sainetes por mayor i á la menuda.)

Doña Isabel suspira de rato en rato i doña Elena le tira de la ropa para que disimule. Finalmente don Juan conduce á los convidados adentro, doña Isabel queda atrás: doña Elena la da á entender que porqué no vá, i cogiéndola de la mano la lleva al primer término del Teatro; va á hablar i no puede, i se deja caer con el mayor abatimiento sobre un asiento. Todo esto habrá sido expresado por la música.»

Don Juan para conseguir la mano de doña Isabel ha hecho correr la voz que el novio de ésta, don Diego ha muerto; los padres la han obligado á desposarlo.

Aparece don Diego i la acusa de perjura; ella lo acusa de haber resucitado solo para hacerle ver que amaba á su prima Elena.

Don Diego se muere de dolor i doña Isabel de dolor i de pena, al verlo muerto por su amor.

La intervención de la música i de las escenas mudas i de mímica es la misma que en los anteriores melodramas i todos los de este género.

«La música en un corto alegro i en un piano armonioso de clarinetes i fagotes, expresará todos estos afectos.»

«Interin doña Elena registra los papeles i el retrato, toca la orquesta un período análogo á la situación.»

«Alegro fuerte en que don Diego anda despechado, pero siempre contenido de doña Elena.»

«Música lúgubre que expresa la situación, etc.... Corre agitado á ella, va á tomarle la mano i ella la retira, i sin cesar la música dice:

ISABEL—Tengo marido ya.

A esto Don Diego da dos pasos atrás i la dice con el mayor despecho:

DIEGO—Yo tengo esposa!

Pára derrepente la música, se levanta ella despechada y le dice:

ISABEL—A la vida volviste con intento de darme muerte? etc.

Otra acotación del final:

«Se queda doña Isabel contemplando un breve instante á don Diego (*que ha muerto*) i la música sigue expresando siempre la languidez de doña Isabel hasta que muere.»

Idomeneo, drama trágico con intervalos de música, en un acto, por D. E. T. [1] Personajes: Idomeneo, Brisea, Polímenes, Sofrónimo, Linceo, etc. Coro de música. La acción pasa en Cidonia en un templo dedicado á Neptuno.

Las acotaciones las de todos:

Escena I. «Idomeneo entregado al más profundo dolor, concluida la música que deberá ser análoga á su situacion, dice:» Etc.

Ib. «Música lúgubre.»

---

(1) Madrid, Fermin T. Villapando, 1793.—(Biblioteca Nacional, un ejemplar.)—Representóse en Madrid en el año de su edición. Ignoro cuándo se estrenó en Buenos Aires—(De 1800 á 1814.)

Escena III. «Música de terror i concluida ésta, prosigue Idómeneo:» Etc.

Escena X. «Un coro que cantará un himno.»

Areo Rei de Armenia, melodrama en un acto. Como los anteriores, con música descriptiva i escenas de mímica.

El negro sensible, (Biblioteca Nacional, núm. 14.759 tomo. 7°)—drama trágico en música en un acto. Sin nombre de autor.

La escena pasa en América, en un bosque todo lo más espléndido que pudieran pintar los escenógrafos de la época.

Las acotaciones, esta vez, se refieren á determinados números de música que indudablemente fueron compuestos expresamente para esta pieza; otros *ad libitum*.

Ejemplo de los primeros: «Se abraza (Catul) al niño (un negrito como él). Música número 2, patética, que de pronto pasa á un piano que anuncia la venida del nuevo Sol i el canto de las aves, pasa el Sol claro.»

«Música: sale Catul, con un haz de cañas de cuyo peso vendrá agobiado (*cañas que agobian!)*, le pone en el suelo, se limpia el sudor, se sienta sobre él *(sobre el sudor?)*, i después de tomar un poco de aliento dice: etc...

«Música. Un piano armonioso que indica la dulzura del sueño, vuelve á leer (Martina) pero insensiblemente se queda dormida; Catul la observa» etc.

Cadma i Sinnoris (Bibl. Nac Nº 14.759, tom. 13)—«Dragma Trágico. (1)

Se trata de un melodrama, á pesar de su título afrancesado. Tiene pantomima i música descriptiva. Hai en la escena I una célebre acotación que dice que la música del pasaje «expresa el silencio de la noche i la violenta agitación de Cadma». Caso difícil de expresar, como puede cualquiera comprenderlo: sosiego i violencia. Cómo sería esa música?

Hai además marchas triunfales, marchas guerreras i otras.

La prudencia en la niñez, en tres jornadas (Valencia, Orga, 1773). Por don Antonio Pablo Fernández.

La escena pasa en Hungría. Hai cajas, clarines, trofeos de guerra, personajes que se vuelven estatuas, *sombras que hablan*... i ya se echaron á perder también los melodramas! En rigor esta pieza es más comedia heroica que melodrama.

Séneca i Paulina, drama trágico en un acto, de Comella. Con música, mímica, etc. Es igual á los otros.

§ 5

El melodrama francés era un *drama con música*, análogo al que hemos detallado de los españoles, pero diferente en lo que se refería á las escenas mudas: se había su-

(1) «Se hallará este Dragma trágico y otras comedias de varios títulos en Salamanca en la oficina de don Francisco de Toxar» (sin fecha)

primido la parte de mímica i se añadió en muchos de ellos algunos *bailes*. Con todo hai algunos mui parecidos.

Citaremos varios para darnos cuenta de cómo estos i los anteriores han debido proceder del mismo origen i cómo cada nación fué modificándolo, siguiendo por rumbos distintos.

El monstruo i el mago, melodroma en 3 actos, de gran espectáculo de Merle y Antony. (1)

«Después de la sinfonía, (dice el libro) sigue la apertura de la escena, tocará la música imitando la furia de una tempestad; al levantarse el telon continuará del mismo modo por un corto espacio, durante el cual se verán brillar los relámpagos á travez de las hojas de los árboles y seguidos de varios truenos espantosos.» Etc., etc.

Entran los gitanos i se sientan por una parte i otra, dando á entender *con su mímica* lo que no dicen con sus palabras.

Esta pieza, cuyo original impreso no hemos hallado, es tipo perfecto del melodrama porque tiene pasajes de mímica, no tan frecuentes, pero lo suficientes para poderla clasificar entre las clásicas del género. Sus diferencias la caracterizan como francesa.

El perro de Montargis ó la selva de Bondi, traducida por ***. *Melodrama nuevo*, histórico de espectáculo, en tres actos. (Dióse mucho en el Coliseo i luego en el Teatro Argentino).

(1) Buenos Aires, 1842, original manuscrito en la Biblioteca Nacional, Depósitos.

Esta pieza no está exornada de música descriptiva como hemos visto en todas las demás del género, pero la hay de otra clase, á lo francés — como ser marchas militares i danzas; tal era el carácter que empezó á revestir el melodrama en Francia. Algunos personajes cantan canciones, *a piacere*, cada uno según su voz i aptitudes, pues el libro no lleva letra ni música obligada, sino tan solo la indicación del pasaje en que debe cantarse *algo*.

En esta obra, para llegar al verdadero carácter de *melodrama*, (tal i como lo había entendido su autor con más ó menos razón), aparece un mudo llamado Martín, que debe expresar mui diversos sentimientos i pasiones con el solo medio de *la mímica;* á este respecto lleva una nota el libro en el acto 2º, que dice: «Martín emplea todo el arte *de la pantomima* para expresar que el desgraciado Obrí, que ha muerto ya, i que no puede atestiguar la verdad del hecho, le entregó esos efectos para llevarlos á París». Trátase de unas alhajas pertenecientes á un asesinado, i las cuales comprometen á Martín, que pasa por asesino i no lo es. Como se ve es una situación difícil la de este mudo, que debe defenderse de imputaciones semejantes i experimenta tan diversos sentimientos i emociones, dándolos á entender sólo con el auxilio de la mímica.

§ 6

Más semejante al melodrama francés que á la trajedia griega, son las siguientes, aunque veremos que no pierden del todo su carácter esencial:

Armida i Reinaldo, en 1 acto, de V. Rodríguez de Arellano: [1] argumento «tomado de *la conquista de Jerusalem* escrita por el Sr. Torquato Tasso». Empieza con una «sinfonía estrepitosa que va declinando de modo que al correrse el telon sea una música mui suave». El teatro representa una selva que baña el mar, «lo más amena que pueda figurarse». Reinaldo dormido sobre un rústico banco de piedra i Armida contemplándolo extasiada, habla *i canta*. Tienen intervención las músicas descriptivas i las que acompañan los recitados.

El tirano de Ormuz, en un acto [2] *cantada* i recitada.

Esta obra tiene varios cuadros i mutaciones.

La virtud premiada, comedia en tres actos, de Luis Moncin. [3]

Más parecida á las *comedias heroicas* i á los melodramas franceses i piezas de gran espectáculo. Hai en ella tropas, marchas, desfiles i músicas varias escritas al efecto.

La cortesana en la sierra i fortunas de don Manrique de Lara, comedia en tres jornadas. [4]

Los personajes son: Rei de Leon, don Manrique, don Garcia, don Fernando, don Ordoño, doña Elvira, doña Violante, Gileta (graciosa), El conde de Castilla, don Diego, Nuño (gracioso), Pasqual, labrador patán, etc. Música, criados, acompañamiento.

Intervienen las músicas i los recitados acompañados por ellas.

Por sus desafíos, heroicidades, gracias burdas i otros

(1) Bibl. Nacional. N° 14.759.
(2) Valencia 1813—Bibl. Nac. 14.759.
(3) Barcelona, Juan Francisco Piferrer, impresor. Sin fecha.
(4) Valencia. Orga hermanos, 1793.

excesos, aseméjase mucho más á las comedias de que hemos tratado anteriormente que á los melodramas trágicos.

Fatme i Selima, es semejante á las anteriores.

Tiene este melodrama un pasaje de música que debe expresar la tristeza «i *lo sensible* de tener que abandonar á Selima». Un caso extraordinario de expresión. Aparecen en ella tigres, elefantes, abisinios, etc. (Hubiera sido gran argumento para ópera de Meyerbeer).

Semiramis, en un acto, por Zabala i Zamora, con músicas, etc.

CAPÍTULO XII

DEGENERACIÓN DE LOS MELODRAMAS.—OBRAS QUE SE LES ASEMEJAN

§ 1

Llegó un día en que se le suprimió la música á los melodramas. O mejor dicho, i para expresar más exactamente el concepto, hubo autores que (antes i después de la época 1795-1805). practicaron el melodrama sin el auxilio de la música en la forma que era clásica en ellos: *el acompañamiento* de escenas mudas i de pantomima.

La causa de esta supresión se debe atribuir indudablemente al creciente apogeo de la Opera i de la Músi-

ca en Europa, por esas épocas. I á medida que estos dos artes análogos crecían en importancia, la música de los melodramas iba perdiéndola, hasta llegar un día en que, en el concepto público inteligente, se hizo ridícula. Si en Francia se suprimió antes que en España, fué debido á que París desde 1760 empezó á adquirir el predominio mundial en ese arte, consolidándose en él cada vez más á medida que pasaban los años, i esto debido á la afluencia de músicos i óperas de Italia i Alemania, á la lucha tenaz de las escuelas francesa é italiana que se disputaban el primer puesto; lo mismo que al estudio continuado que se fué haciendo de las bellísimas i novedosas composiciones de Haydn, Gluck, Mozart i luego Beethoven.

En cambio España no tuvo los medios de conocer estos adelantos sino mucho después de producidos; ni practicó la ópera en la forma brillante que París lo hacía, ni conoció las obras maestras de los grandes autores sino á los muchos años de practicadas en París; ni era tampoco ese arte, del gusto del pueblo español.

Pero, con todo, la fama llegó á ser tan grande, que pasó los Pirineos, conquistó los espíritus cultos, que no eran pocos en España, é influyó, como hemos dicho, en el desalojo de la música de los melodramas.

Una vez suprimida (como ya se había hecho con las óperas italianas algunos años antes), quedó el libro solamente. Es evidente, pues, que suprimida la música del *melo*-drama, quedaba únicamente el *drama*.

Los autores de nuevas piezas de este género, debieron buscar en otra parte los recursos que antes tenían en los atractivos de la música i en la belleza de aquellas

escenas así exornadas. I como los argumentos trágicos no abundaban, i ya los autores de poco juicio habían llegado á mezclar en asuntos de tragedias, villanos de comedia, fabricando con esto el drama *mestizo*, se echó mano de todos los recursos para hacer melodramas interesantes á pesar de su falta de música descriptiva.

Se descendió de la tragedia al drama, aun á la tragicomedia i hasta á la comedia heroica, pero añadiéndoles algunas marchas militares, sinfonías orquestrales, etc., á fin de que no carecieran en absoluto de música: i se les recargaba de mímica, hasta de pantomima, para que no perdieran por completo su carácter de melodramas.

Para imitar á la tragedia, sin tragedia, se hacían pasajes dramáticos (aunque se tratara de comedias), lo más terribles que fuera posible, i con esto caían á otra exageración más perniciosa: *el dramón espantable*. «Quizás las comedias heroicas, decía Voltaire, son preferibles á la tragedia *urbana*, ó comedia *llorona* que, desnudas absolutamente de parte cómica, no son otra cosa que monstruos nacidos de la impotencia de ser gracioso ó trágico».

Ahora bien, si la característica del melodrama eran sus escenas mudas acompañadas de música descriptiva;—si los argumentos pudieron escogerse en el campo de los dramas, comedias de todo género i tragedias *románticas*, desarrollándose en la misma forma que se hacía en las piezas de estos géneros teatrales,—es evidente que, suprimida la música *descriptiva*, las piezas quedaban reducidas á simples dramas, comedias, tragi-comedias, etc., etc., con pantomima, i exornadas de marchas i músicas.

Una vez iniciado el abuso, la mayoría de los autores desdeñaron la tragedia clásica (estilo *Hércules i Deyanira*

i Andrómaca), i se inclinaron en su predilección hacia los dramas *de sangre* i otras repugnancias, que ya conocemos, [1] i una vez en este camino fatal, no hubo horror de que no echaran mano.

Los franceses tenían ya algo parecido: habían querido imitar el teatro tétrico de Shakespeare, [2] pero con escenas de la vida vulgar; nada de reyes, ni príncipes, ni mitología ó tradición; nada de Macbeth, ni Hamlet, ni Otelos poderosos. Era entonces, la tragedia que descendía de su trono i se hacía más humana, más natural, más verista, aunque mucho menos artística.

Tal camino siguieron también los españoles, aunque con idiosincracia distinta la trabajaron de otro modo. I una vez en este terreno, buscaron en los horrores de la sangre i los monstruos humanos, lo que era en la tragedia el *sublime terror* de las *grandes* desdichas sin remedio.

Estos autores, por ignorancia, confundieron las emociones con los sentimientos, i pensaron provocar las primeras en la forma más violenta posible, i abandonaron, por esto, las sendas de la *belleza artística*, que por otra parte poco habían cultivado.

El fin de la tragedia es conmover pero no horrorizar. El interés debe estribar en hacer que el espectador presencie interesado la lucha de pasiones encontradas i contrarias, i sea cual fuere el resultado de esa lucha, cuando más, pueda lamentar con tristeza el desenlace, pero nunca presenciarlo con asco.

Horacio recomendaba siempre á los autores, evitaran

(1) Capítulos anteriores.
(2) Voltaire trabajó mucho en difundirlos.

horrorizar al espectador; cosa que no impidió al «poeta latino autor de *Medea* (al decir de Martínez de la Rosa) hacerlo; i presentó una escena que en vez de *terror* trágico, ofrece un *horror* de tal naturaleza que solo un pueblo feroz pudiera tolerarlo».

Cuando el melodrama empezó á desarrollarse sin el auxilio de la música descriptiva, los autores españoles que lo practicaron así, echaron mano de esos recursos artísticos, i entre nosotros, en el teatro de Buenos Aires, llegaron á verse personajes *ensangrentados* en escena, tal como se habían visto en algunas malas comedias heroicas [1] ó de muertos i aparecidos.

No fué otro el camino que siguieron luego los románticos del siglo XIX en Francia i en la misma España, i por esta causa, hubo escritor francés que dijo que la Gaité de París había llegado á llenarse de cadáveres «que hacina Víctor Hugo, i los arroyos de sangre que hace correr el puñal de Alejandro Dumas». I esto, al fin i al cabo, no era otra cosa que consecuencia lógica de la escuela que se venía formando desde los últimos años del siglo XVIII.

Transcribiremos al genial Sarmiento, burlándose de una terrible pieza romántica del XIX; i nos parecerá estar leyendo la crítica de una de las comedias de muertos i aparecidos del XVIII, de que hemos hablado:

«Catacumbas, venenos, espectros, fantasmas, el desconocido, la visión, las calaveras, el hilo, la antorcha», etc... «lo *horroroso* hasta no más, la desesperación», etc., etc... «un drama romántico, desorejado i desaforado

(1) Capítulo IX, *Los bandos de Ravena*.

á más no poder». «El teatro, por otra parte, es un espectáculo popular, al que todos asisten á distraerse, á gozar más animadamente de la existencia, á recibir sacudimientos más profundos que en la vida ordinaria. ¿Os aterran con exhibiciones espantosas? os erizan los cabellos de horror, os hacen volver la cara de asco, os deslumbran con la siniestra vislumbre de las llamas, os llenan de un placer inefable á la aparición silenciosa de la luna, gustais de las emociones apasionadas del amor, os turban los terribles desahogos de la venganza, de los odios, de las pasiones llevadas á su última exageración? Pues habeis gozado, habeis sufrido! Qué más quereis?»

§ 2

La degeneración fantástica del melodrama, formó un nuevo género: *el drama de espectáculo*, con músicas militares, marchas, desfiles, caballos en escena, cañonazos, descargas de fusilería, i otros excesos, hasta batallas campales.

Otra degeneración, la más francesa, fué el *drama melancólico*, llorón i espantable.

Una tercera, el *drama común*.

Cuánta razón tuvo Sarmiento al definir el drama diciendo que era «el resumidero en que han venido á hundirse la comedia i la tragedia antigua».

En España, en las épocas del melodrama i sus derivados (1790-1815), no podía en ellos escasear los asesinatos i peleas, las injusticias i horrores religiosos, en razón de ser el pueblo siempre el mismo, las costumbres, la

religión fanática, i por esta razón los autores siempre iguales en esas como en las otras piezas: siempre estocadas, enamoramientos, pundonor, honra, fanatismo, atraso, .. etc., seguían siendo *el hilo nacional* para tejer los dramas. Mui poca diferencia se nota entre las antiguas piezas (del género absurdo de que nos hemos ocupado) i estos melodramas degenerados.

Las siguientes piezas lo prueban:

La esclava del negro ponto, con músicas militares, salvas, sablazos á granel, ataques, raptos, etc.

La virtud premiada (moral i cristiana) de Luis Moncín, la misma cosa que la anterior.

El mayor rival de Roma, Viriato, de Comella.

Asdrubal, del mismo.

Clelia triunfante en Roma, comedia heroica.[1] Aparecían en ella carros, caballos, estatuas, templos, iluminaciones, etc.

Estas cinco piezas, de diferentes épocas, pueden servir de ejemplos genéricos para conocer el lazo de unión entre unos i otros géneros, pero por los cuales se ve que el fondo era siempre idéntico, los autores expresaban en ellas las mismas tendencias *clásicas*, diremos, i practicaban los mismos defectos [2] de fondo.

---

(1) Una de las formas de la literatura dramática del siglo XVIII, i que giró luego al rededor de la idea de los melodramas.

(2) Defectos que no se corregían, así pasaran siglos, por cuya razón los hemos titulado clásicos. La teoría de los autores españoles ha sido la manifestada por Lope de Vega con incomparable cinismo: «I adviertan los extrangeros de camino que las comedias en España no guardan el arte, i que yo las seguí en el estado» (vaya una excusa!) «en que las hallé, sin atreverme á guardar los preceptos; porque con aquel rigor, *de manera ninguna* fueran oidas de los españoles.» Concepto i teoría perjudicial, establecida en el prólogo

Las mismas traducciones españolas de obras extranjeras, demuestran que estas tendencias, influyeron en su elección. I como estas traducciones aumentaron en número á fines del siglo XVIII i principios del XIX, época del apogeo de los melodramas degenerados i dramones de sangre i horrores, lejos de modificar en un sentido favorable al teatro español, contribuyeron á fomentar sus errores i aun á acrecentarlos.

En el teatro de Buenos Aires (hasta 1817), llegó á ser comun la aparición en escena de personajes ensangrentados, i esto no se había aprendido de los melodramas, que recién empezaron á conocerse después de 1805. Tan natural era la costumbre de hacerlo así en las piezas españolas, que no llamaba ya la atención ni hubo quien pensara en prohibirlo hasta después de 1817. Al actor Morante le reprocharon más de una vez los diarios (después de esta fecha), defectos de tan mal gusto, que conservaba como resabios de la antigua escuela española.

En *Los hijos de Edipo*, de Alfieri, aparecía en forma por demás repugnante, convirtiendo en horror i asco el terror que únicamente debía haber sido el sentimiento á excitar en el público.

§ 3

El apogeo del teatro de Buenos Aires, comenzó en 1804. Hasta entonces habíase arrastrado como pudo, un

del *Perseguido en su patria*, publicado un año después que su Arte nuevo de hacer comedias, i que á manera de una ampliación de esas otras reglas i máximas, dejó establecida para que la siguieran al pie de la letra los continuadores de su antipatriótica obra. I así lo hicieron éstos, desgraciadamente.

tiempo en corrales al aire libre, otro en la Casa de Comedias, galpón de techo de paja i paredes de barro; otro en casas particulares, barracones, salones, huecos i sitios diversos donde fué posible levantar un tablado, por cualquier motivo.

Pero después que el señor Olaguer Feliú edificó el Coliseo provisorio, frente á la iglesia de la Merced, las representaciones se hicieron más regulares, las compañías fueron más completas, la utilería más adecuada i la vigilancia más estricta.

En los dos primeros años de este teatro fué censor de obras el doctor don Domingo Belgrano, mui contraído á su trabajo i que tuvo especial cuidado en la vigilancia de las que debían representarse i que le fueron presentadas para su lectura i aprobación; el doctor Belgrano llevó sus escrúpulos hasta prohibir que las mujeres aparecieran en escena vestidas de hombre; pero en cambio permitió las magias, la sangre, los muertos i aparecidos, los sainetes estúpidos i comedias de peleas, etc., que habían sido aprobadas anteriormente i que debió haber prohibido. Pero sin duda sus atribuciones no llegaban á tanto: nada tenía que hacer él en lo referente á piezas anteriores al desempeño de su mandato oficial.

En esas épocas no había aún orquesta en el teatro, de modo que los melodramas y comedias con música, debieron representarse sin ella. (1) No contaba tampoco con gran juego de tramoyas, escotillones i utilería; por esto las piezas que requerían los mayores adelantos del arte, debían ser modificadas en esa parte por el director de la

(1) Hasta 1813 no hubo orquesta.

compañía (que aun se llamaba *autor*). [1] Se suprimían los caballos, los carros triunfales, los templos demasiado iluminados i complicados, los ejércitos; pero quedaban los vuelos i muchas transformaciones. I el diálogo reemplazaba á las escenas de esta clase, con lo que quedaban peores. Donde debía aparecer un ejército (por ejemplo), se suprimía el pasaje escénico, se corregía el texto, añadiéndole algunos versos con los cuales se comunicaba al público «*que el ejército aguardaba fuera*». De modo, pues, que la tontería subsistía, i empeorada, porque siquiera la vista no salía ganando con la exhibición del espectáculo.

Cuando se quería evitar el escollo de las piezas de *demasiada* magia, las heroicas con muchos carros, i poner en su reemplazo una *buena obra*, se recurría á las de *capa i espada*, *de figurón* ó á los melodramas sanguinarios *sin música* pero con bastante pantomima. En ellas aparecían de nuevo indefectiblemente Calderón, Montalbán, Zabala i Zamora (sus malas piezas), Comella ó Cañizares; i como todos imitaban el mismo modelo genérico—*el alma popular*, podríamos decir de *todas* las piezas de nuestro teatro porteño, lo que Martínez de la Rosa decía de las de Calderón: «cuánto no se parecen entre sí los galanes valientes i favorecidos, las damas enamoradas i desenvueltas, los *segundos* quejosos é importunos, las *segundas* desairadas i zelosas, los padres necios, los hermanos espadachines i los criados truanes, insolentes i entremetidos!» «Algunos incidentes se ven tan repetidos en sus comedias, [2] que hasta suelen llamarse por do-

(1) Autor de los mayores crímenes literarios.
(2) Habla de Calderón. (N. del A.)

nal, los modelos que imitaron algunos autores, i la única educación colectiva del pueblo argentino en los treinta años que siguieron á la fecha de nuestra emancipación política, como lo había sido en los sesenta anteriores. El mal que ellas causaron fué tan grande, que no es extraño ver ahora un espíritu independiente que proteste con indignación. En su época se protestó de la esclavitud: ahora protestamos de la educación.

Los teatros estranjeros, aun cuando hubieran sido peores que el de España en estas colonias, no podrían ser nunca objeto de nuestro estudio, porque influyeron bien poco en la educación popular: ya hemos dicho que sus obras no fueron conocidas hasta después de 1804, i de esta fecha hasta 1811 en número tan insignificante que apenas pasan de media docena: *Exteriores engañosos*, *Precaución infructuosa*, *La Misantropía*, *Edipo* (de Voltaire), *Roma libre*, *Atilo Regulo*.

En cambio cuántas de las antiguas!

Hemos dicho que atribuimos gran parte de los excesos populares de las épocas de luchas políticas, como de los errores i las supersticiones que pesaban como restos de cadenas que impedían la marcha hacia el progreso, al teatro español que nos imponían los gustos de la época del país de quien éramos esclavos. I antes de pasar á dar razones de orden psicológico, citaremos (una más), á un autor contemporáneo insospechable como defensor *á outrance* del teatro de España en todas sus épocas, i es don Emilio Cotarelo i Mori. Dice este autor: (1)

«El público español, al igual del de París, venía con-

(1) Isidoro Maiquez, i el teatro de su tiempo (Madrid, José Perales y Martinez, Cabeza n.° 12—1902), capítulo XVIII, pág. 426.

cediendo desde antes del año anterior, [1] *mucho aplauso* á estos dramones espantables, que *prepararon* el advenimiento del romanticismo, al cual pertenecen en cierto modo. Al vulgo de los espectadores nada le importaba la verdad, siquiera poética del asunto, ni la lógica en su desarrollo, ni el sentido común en los caracteres; quería sorpresas, acciones fuertes, prisiones, *sangre i horror* por todos lados. No en vano durante más de veinte años venía Europa entera presenciando actos de tanta ó mayor ferocidad que los que los melodramas [2] ponían á la vista. Los odios de clases, políticos i religiosos, entre los franceses, dieron largo asunto á las mayores tragedias, en el curso de su célebre revolución; las inicuas invasiones napoleónicas en casi todos los Estados, con su cortejo de actos vandálicos, provocaron una sacudida en igual sentido en pueblos antes bien pacíficos como España. [3] Es difícil hoi formarse idea clara del odio que en nuestros abuelos causaba la presencia de los enemigos: [4]

(1) 1815-16 (N. del A.)

(2) No eran los melodramas, propiamente dichos, los especialistas en estos asuntos, sino los *dramones*, que tal debe ser la palabra que los clasifique. El melodrama no explotaba los asuntos en forma tan detestable ni cruda: en cambio ya hemos visto cómo lo hacían las otras comedias.

(3) Qué ironía! Pueblos bien pacíficos! Creo que el pueblo español ha sido el guerrero eterno de la Historia. En cuanto á que los actos *vandálicos* provocaron odios *desconocidos* en España, no es exacto: su teatro anterior á 1808 lo demuestra: los moros eran *los franceses* anteriores en este sentido.

(4) Causóla igual la de los moros i duró más de cinco ó seis siglos El odio no *se causa*, se produce en las naturalezas predispuestas. El *fraile* exterminador, he ahí el productor de odios: ejemplo, los moros, los no moros, i nuestros indios de América; título: *herejes*.

el soldado aquel de la pieza dramática escrita por UN FRAILE murciano, que después de la batalla de Bailén se presenta con un corazón de francés *chorreando sangre entre* los dientes, (1) nos indica cuanto había descendido (2) hacia la crueldad el alma de los españoles, crueldad saludable tal vez en aquellos tiempos, (3) pero que *trascendía* ahora hasta *las más sencillas* espansiones del espíritu.

«Algunos escritores quisieron ridiculizar esta perversión del gusto en asuntos literarios, como más adelante otros lo intentaron con las exageraciones románticas; pero semejante llamamiento al buen sentido no tuvo por el pronto feliz éxito. (4)

«Un poeta distinguido, don Eugenio de Tapia, compuso en esos días una sátira en que aprecia de este modo las comedias terroríficas que entonces estaban en auge:

«Mas no solo el que adula bien entiende
el gusto de Madrid. Fabio, *el sensible*,
una comedia lagrimosa emprende.

(1) Esto es ferocidad, i sólo un pueblo feroz por naturaleza produce i acepta *eso*.

(2) La cabeza del moro Tarfe clavada en una pica i chorreando sangre, en *El triunfo del Ave María*, es el mismo caso, i anterior á la invasión francesa; de modo pues que el alma de los españoles parece que ya había descendido antes.

(3) Era histórica esa crueldad, i los americanos la conocemos desgraciadamente mui bien. Una raza entera desapareció gracias á ella. México i el Perú la lloran.

(4) Esto prueba que el mal estaba demasiado arraigado en el alma de ese pueblo. Su mal gusto también, i debido á esa causa misma, como tuvimos ocasión de decirlo anteriormente: como lo dijo Moratín, á quien por esto ataca en su libro el señor Cotarelo citado.

pero que substancialmente permanece casi la misma. Un mismo hecho, en diversos pueblos, provoca diferentes manifestaciones; las tiranías aplastan á unos i enardecen á otros. Los refractarios no se amoldan.

Las modificaciones de *lo substancial* solo se operan con el trabajo lento de los años, de la educación, (pero la educación moral antes que otra alguna). Así como el pueblo chino, por un proceso lento de muchos centenares de años, ha llegado al colmo de la apatía i la imbecilidad, i no volverá á la virilidad, por sí solo, nunca, así también los asesinatos colectivos, las conquistas i golpes de mano á naciones indefensas, las tiranías, etc., llegan con los años á ser característica de algunas naciones: lo que en psicología se llama *estado de consciencia.*

La pulsación de estos estados se aprecia en las diversiones públicas. Así como las corridas de toros serán siempre el espectáculo predilecto del pueblo español i solo la acción continuada de una educación contraria durante muchos años podrá extirpar tal afición; así para otros pueblos será siempre una fiesta inaclimatable. Esto por efecto de temperamento, de lei de herencia i de práctica. Como nuestros músculos se desarrollan en el ejercicio, así las cualidades se desarrollan en la actividad de ellas mismas.

Tal pasa con los espectáculos teatrales. Los tonnys, los payasos, los excéntricos, los bufones en general, harán siempre las delicias de los ingleses i norteamericanos. Los cantores populares (*canzonettiste*), la melodía absoluta, el ritmo de la danza, serán elemento simpático en las naturalezas italianas. El canto abstracto, la música severa, la filosofía, literatura de meditación, serán alma

del arte alemán, noruego, etc. No hai francés que no sienta vibrar en ecos simpáticos su alma, á los primeros acordes de una polka acancanada, del *jeu-de-mots* espiritual, del couplet hablado-interpretativo-cantado, (género que practican las *diseuses*): i esto se repite desde siglos atrás. Esa actividad moral continuada, desarrolla tales cualidades.

De modo, pues, que si los odios i rencores no prosperaron en los pueblos como Francia, Inglaterra i Alemania, á pesar de sus guerras, i esto á causa del carácter esencial de esos pueblos educados de otro modo, encontraron siempre ecos simpáticos en las masas populares incultas de España (entre los napolitanos i los *briganti* de Sicilia ó Córcega lo vemos á cada paso en la historia), como lo encontraron entre nuestros antepasados, continuamente en guerra con alguien; sanguinarios i feroces como sus padres los colonizadores. I los errores políticos argentinos no reconocen otro origen que la facilidad con que prosperaron las plantas del *rencor i el odio* en el alma de los porteños. Aún hai odios atávicos dentro de nuestras fronteras: aún hai porteños que hablan de los provincianos, nó como de compatriotas sino como de enemigos del año 20. Aún hai orientales que degüellan á orientales, por odio partidista: blancos i colorados.

Aunque la Europa no hubiera presenciado actos de crueldad que presenció después de la revolución francesa, como dice el Sr. Cotarelo i Mori, el teatro de su país hubiera presentado ejemplos de esa clase, i que le eran comunes: ya los tenía. El mismo deja establecido que *trascendían hasta las más sencillas espansiones del espíritu.* Por qué? Porque era su *carácter esencial.*

Cómo llegó nuestro pueblo porteño á hacerse cruel, feroz tal vez? Qué sabía él de esos actos ocurridos en Europa después de la revolución francesa? Pero conocía mui bien los que había presenciado en el teatro venido de España; i como en la *esencia* de su vida colectiva existían los elementos productores, los gérmenes del mal, heredados de *indios i españoles*, LOS ANTEPASADOS, veía esos actos con perfecta naturalidad lo mismo que los practicaba: en el teatro con gusto, en la vida por instinto.

Era una lei de herencia que se cumplía. Con el andar del tiempo habría de ir manifestándose poco á poco sólo como caso de atavismo. Más adelante, con la renovación de la sangre en continua mezcla con otras razas, desaparecerá, si la educación la ayuda á desaparecer: como el músculo no ejercitado, se atrofia, así tal virtud ó tal vicio dejado de practicar, se va perdiendo.

Para probar ese carácter esencial del pueblo español, heredado por nosotros, i cuyos actos «trascendían hasta las más sencillas espansiones del espíritu», ¿deberemos recordar las guerras seculares de los castellanos con los moros, i sus crueldades históricas? Deberemos hablar de la conquista de América, una historia de sangre, odios i supersticiones? Deberemos exhibir á la contemplación pública, á ese monstruo llamado el fraile malvado, esterminador de *herejes?* Hablar de Torquemada i los suyos? Deberemos referir al lector á las efemérides americanas, página por página, que nos recordarán que en 1760 (Abril 29) el rei de España expedía una cédula ordenando á los curas españoles de Buenos Aires que «entierren á los pobres» aunque no paguen, á fin de que «*no se los coman*

[illegible] *otros animales*»? O el manifiesto de la regen- [illegible] 1810, uno de cuyos párrafos dice: «Desde [illegible], españoles americanos, os veis *elevados* á la [illegible] hombres libres. No sois ya los mismos que [illegible] encorvados bajo un yugo mucho más duro [illegible] más distantes estábais del centro del poder, [illegible] indiferencia, vejados por la codicia, i *des-* [illegible] *la ignorancia*»? Debemos recordar las ferocida- [illegible] ginario general español Mariano Osorio, [1] [illegible] del general Ramírez; [2] al comandante [illegible] hechos de Caracas, [4] el martirio de Tupac- [illegible] los suyos en 1781; al coronel venezolano [illegible] capitán español Tomás de Renovales, etc.: [illegible] de las represalias de los patriotas america- [illegible] por la misma tijera, i bárbaros como sus [illegible]

[illegible] insistir acaso sobre la influencia de esa reli- [illegible] de España, pesando como una lápida de [illegible] la nación española, i estorbando su eman- [illegible] moral, durante *todos* los siglos? Mientras haya [illegible] otras ignorancias, España no podrá seguir en [illegible] las naciones civilizadas: si hoi mismo, cuar- [illegible] siglo XX, hai quien pospone la salud de la [illegible] comodidad de un traidor á ella, solo porque [illegible]

[illegible] *americanas*, por Pedro Rivas (Barcelona, suceso- [illegible] Ramírez i Cía., Pasaje Escudillers núm. 4, 18[illegible]), Fe- [illegible]

§ 3

Pues bien: tiranos, supersticiones, odios i sangre, ese es en síntesis, el cuadro presentado por España ante los ojos del pueblo americano durante noventa años (1750 á 1840 ; i eso era como llover en el río.

En todo ese tiempo,—tres generaciones,—bien puede hacerse la educación de un pueblo i formarse con toda fijeza *el carácter nacional.*

CAPÍTULO XIV

POR QUÉ INFLUYÓ ESTE TEATRO MALO DE ESPAÑA EN LA EDUCACIÓN POPULAR DE SUS COLONIAS I EN SUS DESCENDIENTES.

§ 1

Pues bien, el repertorio de las compañías teatrales de Buenos Aires (sea que trabajaran en tablados ó teatros improvisados) desde 1747 á 1804, fué elegido entre las obras de que nos hemos ocupado en estos capítulos; solo una excepción se produjo, la del *Siripo,* i sin embargo la influencia de la literatura española se hizo manifiesta allí; *matanzas* de indios, i represalias luego: matanzas también.

En las españolas: *Primero es la honra, La vida es sueño, Las armas de la hermosura* i otras pocas.

Después de 1804 empezaron á conocerse algunas otras buenas, entre ellas las de Moratín; pero las necias i los sainetes, loas i entremeses continuaron, aunque no en tanta abundancia porque la censura las impedía, hasta 1813, más ó menos.

En 1811 empezaron á traducirse en el país directamente de sus originales, algunas obras extranjeras, siendo sus traductores, en las diversas épocas que se sucedieron hasta 1826, los señores Bernardo Vélez, S. Wilde, Ambrosio Morante, J. M. Velarde, Manuel Belgrano, Lafinur, Luca, Varela, Boudier, Henriquez, Olaguer Feliú i otros. Hai quien asegura que don Ambrosio Mitre tradujo una del portugués, pero este dato no lo hemos podido comprobar debidamente.

De 1817 á 1827, los directores i encargados del teatro cuidaron con un poco de más zelo de la regeneración del de Buenos Aires, expurgándolo en lo posible de las malas obras de los pasados tiempos. Pero desde 1827 en adelante volvieron al cartel aquéllas i se produjo de nuevo la plétora de los mamarrachos consabidos: todo el teatro español malo del siglo anterior. Resurgieron las magias, los sainetones, los resucitados, los degüellos, las batallas, los caballos en escena, «los dranones espantables» según la frase de Cotarelo i Mori, i demás ridiculeces.

El pueblo de Buenos Aires ya no tenía toros; quería teatro de su gusto, aquel antiguo, el alimento especial para su alma vulgar é ignorante. La «edad de oro» del teatro porteño concluyó con el atentado del 1.º de diciembre de 1828, i empezó para él la «edad de hierro», como para el país, i sobre todo para la ciudad de los

porteños. I ahí fué donde el pueblo soberano comenzó á manifestar sensiblemente el resultado de su educación moral recibida durante lo que iba de siglo, i por herencia la de sus padres en el XVIII.

El protagonista en la historia de veinte años (1828-52) en esta ciudad, no fué Rosas, fué el pueblo; *exclusivamente el pueblo.* Rosas no fué sino el *rayo* de esa tormenta: á ese rayo lo produjeron las nubes i la tierra, el exceso de electricidad acumulada en un siglo de mala educación. Donde se levantaba una punta erguida i acerada, allí caía el rayo. Desgraciado quien provocaba las iras populares, ¡quien presentaba *corriente* contraria!

Pero no hai rayos en la paz de los cielos i la tierra.

¿Cómo se produjo esa tormenta? ¿Por qué se cargaron de electricidad los elementos? He ahí la cuestión.

Los siglos preparan á los pueblos: ningún trastorno de la naturaleza se produce en un instante i sin causa. El proceso siempre es largo.

¿Cómo se hizo el proceso lento de nuestro país para formar, en los bajos fondos sociales, el carácter que podía llamarse nacional en la época de Rosas? ¿Cómo el teatro español del siglo XVIII conocido entre nosotros, cooperó á su formación?

La psicología lo va á decir. (1)

---

(1) Para evitar toda apariencia de petulante erudición en este asunto, daré por sentado que todos mis lectores conocen al dedillo la psicología moderna, i dejaré solamente constancia de sus axiomas.

§ 2

1.—El pensamiento es un principio de acción. La idea es una fuerza que puede producir un movimiento determinado.

2.—Las abstracciones son pensamientos invertidos.

3.—El pensamiento que actúa es manifestación de todos. La abstracción lo es de los cerebros extremadamente cultivados i potentes.

4.—Las grandes acciones, que parecen actos irreflexivos, proceden del corazón; porque la idea ha producido emociones afectivas intensas. En lo abstracto no existe esto (2). En el polo opuesto de lo abstracto, *las pasiones* producen una actividad inmediata. Spencer ha dicho que rigen al mundo más los sentimientos que las ideas. Porque los sentimientos fueron ideas de mayor fuerza activa; i sus efectos más duraderos que los de las simples *sensaciones*.

5.—Las emociones, cuando se producen de una manera brusca, excesiva ó inesperada, paralizan la acción, llegando hasta producir la muerte (el terror), i esto porque la emoción no es, como el sentimiento, una idea, sino su producto. Si el pensamiento pudiera funcionar en la emoción no produciría esos resultados.

El temor, el miedo, el espanto, el horror, la alegría, el dolor, son emociones que cuanto más violentamente se producen, tanto más contraen nuestros músculos i paralizan la acción: el atemorizado se inmoviliza; hasta parece que su sangre se detiene; el miedoso tiembla pero no puede moverse libremente.

En el *vértigo* observamos que la imaginación (asiento de las emociones) obrando sobre nuestro organismo nos hace perder de tal modo los movimientos libres, que nos precipita á caer al precipicio que debiéramos evitar. El vértigo en este sentido un *sentimiento* especial (**4**): también los estados de alegría, dolor i miedo son sentimientos, cuando su proceso es lento i no mui intenso, i por esto el movimiento existe.

6.—Cuando las ideas provocan sentimientos, éstos inmediatamente inducen á la imaginación á obrar, i la imaginación como es una fuerza creadora, produce actividades mentales: este trabajo persiste mientras la causa que lo produjo no desaparezca: i como esta fué la emoción i de la emoción lo fué la idea, el trabajo no cesaría nunca si una nueva causa (idea) no interviniera para hacer cesar ese movimiento ó cuando menos para amortiguarlo. Pero si á nuestros sentidos se presentan continuamente sensaciones que provoquen el mismo género de ideas, entonces el estado de ánimo se hace normal i la *costumbre* se adquiere en forma de estado psicológico determinado, i el individuo no obrará ya sino movido por esa única fuerza directriz de sus acciones. Esto es, psicológicamente hablando, el *estado de consciencia*, que puede prolongarse más ó menos tiempo, aun á pesar de la voluntad, según obren ó nó las causas que lo produjeron ó intervengan otras que produzcan los sentimientos opuestos que los contraríen.

En los estados de conciencia en que la costumbre ha hecho carne, hasta los mismos órganos obran de acuerdo i reproducen como de memoria los mismos actos.

7.—Ahora bien, cuando estos estados de conciencia son

bastante fuertes para resistir á otros contrarios que tiendan á destruirlos, aquéllos son siempre efectos de una *sugestión*. I así lo afirma Wundt. Basta que haya resistencia á corregir ese estado mental aunque sea momentánea ella, para que su causa generadora haya sido la sugestión.

El sugestionado lucha, pero en su mente brota mui pronto el *e pur* ... que le da fuerzas para resistirse á la fuerza que lo quiere separar de su idea, su sentimiento, su fantástica creación (**6**).

La introducción de una creencia práctica que se realiza por sí misma: esto es la sugestión según Guyau.—Thomas la define: la inspiración de una creencia cuyos verdaderos motivos no vemos, i que con más ó menos fuerza tiende por sí misma á realizarse.

8.—La sugestión produce como primer fenómeno, la imitación inconsciente, el *mimetismo físico* de que nos habla Sauriau en su obra sobre la *Suggestion dans l'art*.

Mimetismo es también el principio natural que rige la educación progresiva del hombre, desde que empieza á balbucear: es la fuerza sugestiva obrando espontáneamente. Este fenómeno no cesa en toda la vida, mientras exista un principio de sugestión. Insensiblemente se va copiando cuanto existe á nuestro alrededor que nos ha producido sugestión.

Esta es la razón por la que vemos á personas que viven juntas, ir adquiriendo poco á poco semejanzas físicas: en el modo de hablar, en los ademanes, metal de voz, etc., hasta en cambios que se operan en la fisonomía como resultado de la semejanza de gestos.

Cuando las causas que producen i dirigen la imitación

persisten, van dando carácter de modalidad propia á los actos que antes no eran sino simples efectos de mimetismo físico ó de imitación inconsciente. Los que han sido soldados, se reconocen siempre en la calle por sus movimientos, actitudes, etc., i el conscripto que ha hecho su servicio de un año, al volver á su pueblo, ha olvidado sus antiguos modales i ha adquirido los de todos cuantos lo han rodeado durante el tiempo transcurrido: en presencia de su jefe se cuadra instintivamente, por efecto de educación sugestiva.

I así es como, por extensión, se modelan, más ó menos uniformemente, los habitantes de un mismo pueblo, de una misma provincia.

En este fenómeno han visto los psicólogos la causa del *carácter nacional*. Marion en su obra *La solidarité morale* i Thomas en su capítulo sobre imitación inconsciente de *La sugestión i su función educativa*, lo atestiguan.

«Las costumbres de la época de Luis XIV, las del tiempo del consulado i el imperio», son frases consagradas, i sabemos bien qué es lo que significan;—«las costumbres españolas,—el carácter de los meridionales,—la seriedad bretona,—las danzas nacionales,—los bailes árabes, napolitanos, moriscos», etc., no son otra cosa que expresiones que marcan el justo concepto de las semejanzas que la humanidad ha notado (i que existen), en todos los siglos, en todos los países, entre los habitantes de un mismo clima, las gentes de una época determinada de la historia.

Otros casos de imitación por sugestión: el contagio del crimen de que nos hablan extensamente Aubry, Garofalo, Lombroso i Ferri; el contagio del miedo de que nos ha-

blan las historias i crónicas militares; el contagio del suicidio, el de los raptos, las fugas del hogar paterno, la corrupción de costumbres; el contagio de las heroicidades de toda especie, etc., etc., de que nos hablan todos los libros, todos los periódicos,—no son sino ejemplos de imitaciones inconscientes por sugestión.

Hai actos que se reproducen por impresiones percibidas directamente; otros por estados de consciencia que nos mueven á obrar en cierta i determinada forma; en estos estados de consciencia los hai cuyo origen está en simples trabajos de la fantasía, como pasa los producidos por lecturas que hacemos i que nos hieren la fantasía i la mueven á fabricar quimeras que un día llegamos á creer reales: Don Quijote se hizo caballero andante el día que se imaginó real i verdadero cuanto había leído en sus libros de caballerías; i quién no tiene en su vida, el recuerdo de un influjo ejercitado en su espíritu por una obra determinada leída en los albores de su vida? I cuanto más quiméricas son esas lecturas, más es la fuerza con que obran en nuestra imaginación. La historia de los santos i beatos cristianos, están llenas de estos ejemplos: mucho más, cuanto que, en este caso, al influjo que ejercitó la lectura sobre la imaginación juvenil ó poco sujeta, se le añadió la contemplación de las imágenes, el misterio de la hora de los rezos, los cánticos religiosos, la confesión, la comunión, los sermones, etc., todo aquello que mantenía (6) continuamente la sensación que provocaba aquellos sentimientos i aquel estado de consciencia en que ya se encontraban.

Cuanto más tierno es un cerebro más susceptible de sugestiones; el mucho estudio, la mucha experiencia i

los años, endurecen sus células. Los niños, las mujeres, la plebe ignorante, son los mejores *mediums* para experimentar esos fenómenos. Las sugestiones de las modas obran sobre mujeres, niños i petimetres mujerengos, en una forma que no vemos nunca en los hombres de carácter.

9.—Las ideas son semillas que germinan (**1**) siempre; unas en las muchedumbres (campos naturales), otras más delicadas sólo en las inteligencias selectas (terrenos especiales bien preparados); estas son las semillas más duras.

Pero todas ellas, á su vez, nacen de las plantas que han llegado al grado de desarrollo requerido para poder producirlas (**3**); como se comprende, estas plantas deben á la tierra en que arraigan i al ambiente en que crecen, los elementos constitutivos de su existencia. De este modo el cerebro que produce la idea, ha recibido antes las sugestiones del medio en que vive, las imposiciones de su propia constitución, esto es, el alimento de la tierra en que arraiga, el aire que respira, en lo que ve i oye, las imposiciones de los estudios que ha hecho, transformando esa savia con sus actos reflexivos, como los vasos de las plantas que combinan los elementos que absorben para su nutrición i crecimiento, i los transforman en carne propia.

En los países pobres, fríos, áridos i excesivamente poblados, la falta de buen sol, la abundancia de hielos i tristezas, hacen del pensador nacido allí un escéptico, un melancólico ó un filósofo abstracto: el pueblo está preparado á la semilla de la tristeza, al suicidio, al robo...

En los países cálidos, ricos, llenos de sol, de vida i de

alegría, la sangre ardiente i la vida exhuberante de por doquiera, hace que los filósofos i los artistas se sientan inclinados, por sugestión continua del brillante espectáculo que los rodea, á producir de acuerdo con el medio en que viven, i por esto son menos abstractos, más agradables, más accesibles; i el pueblo preparado á cuajar inmediatamente las semillas de las alegrías, los desórdenes, las pasiones violentas, los homicidios, los raptos...

Ahora bien, si el en primer medio ambiente cae una de estas últimas semillas, la *vida alegre* sorprende, cuaja, brota, pero la planta no prospera porque el clima no le es propicio. El caso contrario demuestra que la fría filosofía, las abstracciones, lo enfermizo, hará meditar con asombro al habitante del país encantador i de la raza de sangre meridional, pero lo preocupará pasajeramente i á las primeras notas de la melodía de una risa, olvidará por completo lo anterior: el pino de la montaña árida no prospera al lado del sauce del borde del arroyo.

Hemos dicho que unas i otras ideas germinan aún en terrenos no correspondientes; desde luego, ¿cómo germinarán cuando caigan en su propio terreno? Entonces la fuerza de sugestión es poderosa, perfecta i duradera.

Si las estatuas sin ojos, ó con ojos de mármol muerto, impresionan vivamente la fantasía (**6**) del latino, con qué fuerza lo impresionará el cromo iluminado con los colores reales de la vida?

10.—La psicología nos explica el fenómeno diciendo que para que la sugestión produzca imitaciones durables i fieles, es necesario que «responda á nuestras disposiciones actuales, á alguno de nuestros hábitos ó de nuestras

tendencias hereditarias; en una palabra, á nuestras preferencias, i agrade á nuestra sensibilidad. Entonces puede llegar á ser irresistible.

§ 3

Tal sucedió con la obra teatral. Si los conflictos de concrencia de Hamlet, las tempestades de alma adentro de lady Macbeth, pudieron impresionar los cerebros españoles del siglo XVIII, aunque mui transitoriamente, qué no sucedería con las invenciones de la magia, las locuras del teatro de los Cañizares, los desafíos i las guerras del de los Comellas i los horrores del teatro anónimo?

I en lo que respecta á nuestro país, la influencia de esa clase de obras fué decisiva: no impunemente se exhiben desatinos durante noventa años! Superstición, coraje, heroicidades, venganzas conseguidas, ángeles, diablos, muertos, graciosos bestiales,... todo eso era *simpático*, i por tanto flotaba en la atmósfera del ideal porteño.

Primero flotaban esas ideas en los espíritus, como en las penumbras crepusculares flotan los objetos reales; cada vez que llegaba la pieza teatral á revelar uno de esos cuadros, se hacía la luz, i un nuevo elemento de convicción se incorporaba al *carácter nacional*.

Peleadores de cuchillo i daga, (como sus antepasados—siglo XVII—lo habían sido de espada i daga, espada i capa, daga i poncho, chuza, etc). vieron en las tablas, descripta una vida ideal con que soñaban (**10**); escenas que les eran simpáticas, i saben los psicólogos que *la simpatía* es el principal auxiliar de la sugestión: SE CREE EN LO QUE SE AMA.

Les faltaba á los criollos concretar su pensamiento, algo así como condensar las nubes flotantes i que se produjera la lluvia; i allí, en las tablas, lo tenían realizado. Nada hai más hermoso al alma que ver viva la quimera con que se sueña, justificada la creencia con casos prácticos. Oyeron gritar *mueras*, vieron cómo los que guerreaban *degollaban* á sus enemigos, vieron á un malo aparecérsele un difunto, á un tonto acontecerle desgracias, á un valiente conseguir su triunfo, i por último, como final de todo, un desenlace feliz, ya fuere por intervención divina, ya como premio natural á las empresas del valor, ó del coraje... ó de cualquier otro desatino.

I en la vida real, cuando tuvieron ocasión, reprodujeron (8) lo que habían visto en las tablas i en la vida de sus sueños, i que se les había quedado grabado (7) en el espíritu, no como recuerdo fugaz que conserva la memoria, sino como convicción (10) que penetra en las células del cerebro i no se borra.

El que ve degollar á un semejante se horroriza; pero el que ve, en la ficción de la comedia, degollar á un enemigo, cuyo proceso de odio ha ido efectuando (4) durante la representación, se alegra. El que ha visto lo primero, no aprende á hacerlo; el segundo sí. Sucede esto por lo dicho en el número 10.

Ésos mismos que se habían familiarizado con esa clase de hechos condenables, se encontraban una noche en las soledades de un campo, calle ó hueco, i su cerebro vibraba desde el propio momento en que se daban cuenta de que la soledad, el misterio i la obscuridad reinaban allí; estaban saturados de miedos á lo sobrenatural; por

esto huían despavoridos al menor ruido, creyendo ver por doquiera aparecer al diablo, á una ánima, á cualquier sér misterioso de esos que el teatro les habían presentado tantas veces ante los ojos.

Es sabido que el niño á quien nunca se le ha asustado, desconoce en absoluto el sentimiento del miedo; pero si una vez se le asusta, ya no vuelve á atreverse más á cruzar habitaciones obscuras, ni parajes solitarios. Al niño que se le amenace con el diablo, explicándole minuciosamente lo que es, i hasta enseñándole su imagen, no se le verá ya escuchar tranquilo un ruido cuya procedencia le sea desconocida.

Qué sería el pobre ignorante que había visto al demonio en el teatro, en carne i hueso i con todo su horrible aspecto.

El paisano en el campo, se espantaba—(tal vez hoi haya alguno á quien le suceda)—de las luces de las luciérnagas ó de los fuegos fatuos de las osamentas, á las que llamaba *luz mala*, porque lo amedrentaron siempre sus padres con las *ánimas* (los muertos i aparecidos de las comedias). Él ó sus padres ó amigos, lo habían oído referir siempre como un hecho real (**8**) i positivo i hasta tal vez alguna vez vió en las tablas con sus propios ojos aparecerse el ánima de uno que se sabía estaba muerto. (El gracioso de la compañía ¿no se había encargado de amedrentar más al ignorante espectador, fingiendo sustos i espantos que éste creia reales?)

Ejemplo admirable nos da la espléndida obra de Estanislao del Campo. *Anastasio el Pollo* cuenta que ha estado en el teatro i ha visto el *Fausto*; i dice:

Callesé
amigo! ¿no sabe usté

en su país, que la educación i el estudio constituyen la higiene del alma!

I es de suma importancia observar que los criollos de las épocas á que nos referimos (1750-1840), no iban más á la iglesia que al teatro; i quien le enseñó á odiar, á vengarse, á ser guapo, lo mismo que á ser supersticioso, fué este último. Los ángeles, la virgen María, Jesucristo, los ermitaños, el infierno, los diablos, los difuntos, las ánimas, etc., no lo oyeron tanto en la iglesia como lo *vieron* en el teatro, los chinos i mulatos porteños de tres ó cuatro generaciones.

CAPÍTULO XV

LAS PRIMERAS PROTESTAS ARGENTINAS CONTRA EL MAL TEATRO

§ 1

Las buenas comedias tuvieron siempre poco público en el teatro, pero lo más distinguido.

Es evidente, pues, que las malas llenaban á éste de mal público. (1)

Por esto el desorden en estas funciones era á veces intolerable.

Era menester que un estreno notable (á precios dobles),

(1) Así como las señoras no permanecían en el teatro cuando empezaba el sainete fin de fiesta, así tampoco acudían al teatro cuando el cartel anunciaba una mala pieza.

ó por motivos patrióticos, llenara el teatro de concurrencia selecta, para que la función transcurriese en orden i silencio. Don Andrés Lameyro, en un remitido al *Censor*, [1] se queja de esos inconvenientes, describiéndolos.

El poco silencio que observaba el público de la cazuela (una tercera parte de señoras, i dos de mulatas i negritas criadas), últimas filas del patio i corredores (el chusmaje), iba poco á poco llegando á tal extremo que degeneraba siempre en atroz algazara á la mitad de la función; resultando de esto: 1º, que los cómicos no se esmeraban nunca en el desempeño de sus papeles porque su esmero hubiera sido tiempo perdido; 2º, que debido á la bulla de la sala, el consueta, para poder soplar su parte á cada uno de ellos, debía gritar de modo tan exagerado, que era escuchado, según el propio Lameyro, hasta «por los cocheros i negros de farol que están en la calle»; i 3º, que era tiempo perdido pensar en dar, en funciones ordinarias, una comedia delicada, una trajedia bien hecha, etc., por cuanto los bien intencionados no habrian podido escucharla, i los guarangos se hubieran aburrido mientras esperaban el entremés, la tonadilla i el sainete.

Llegado el año 1817, el director Pueyrredón, uno de los más bien intencionados protectores del teatro, comprendió que era necesario cortar tales abusos. El público ilustrado i los escritores i estudiosos en general, levantaron un grito de protesta contra los defectos de esa institución. Ya eran muchas las obras del buen teatro

(1) Jueves 23 de Enero de 1817. *El Censor*, Buenos Aires, Nº 73.

extraño á España que conocían los patriotas argentinos, ya por lecturas hechas en sus originales, ya por representaciones teatrales de sus traducciones, ya por crónicas extranjeras leídas en periódicos que llegaban al país. Ya había muchos que conocían los idiomas inglés, francés, italiano i portugués, sobre todo el primero. I á este respecto debemos decir una vez más que nunca será bastante alabado en su memoria ese gran fomentador de los adelantos del teatro, don Santiago Wilde, propagador de los libros ingleses i franceses de literatura, filosofía i matemáticas, i perseguidor infatigable de los adefesios del teatro español.

Una vez á esta altura de su instrucción, i á los siete años de su libertad, los patriotas comprendieron que hacer la guerra á España no debía concretarse á los triunfos de San Martín en Chile i las tenaces persecuciones de los gauchos salteños de Güemes en las fronteras del alto Perú; sino que en la paz de las ciudades había otra guerra, i tan eficaz, por medio de la reacción contra sus piezas dramáticas, no otra cosa que *costumbres* del antiguo opresor puestas en escena; por lo tanto, *cadenas* que ligaban aún á esclavos i tiranos. I los patriotas acometieron la empresa de echar abajo ese teatro ya rancio i notablemente perjudicial i contrario á las ideas liberales de la época.

Desgraciadamente no calcularon que setenta años de educación artística no se destruyen en uno... ni en diez!

Uno de los más empeñados en tan patriótica empresa fué el literato chileno fr. Camilo Henriquez, quien hizo públicas sus teorías en *El Censor*, periódico que él diri-

gía, manifestando en los artículos que escribió con ese fin, cómo entendía él el teatro que convenía á los intereses de la patria *libre:* espejo en que el hombre pueda ver retratados sus vicios para corregirlos: moralizador de costumbres, desterrando del campo de la idea *locuras i rancios* delirios; barrera que, con la exposición de saludables terrores, contuviera, por los ejemplos presentados, la ambición, la maldad i el fuego devorador de descabellados deseos; ejemplo histórico de hechos que enseñaran la bondad, la humanidad, los principios más sublimes.

Henríquez declara terminada (1) la época del teatro español de piezas licenciosas, inútiles é insignificantes, ya sepultadas en «la oscuridad de que no debieron salir». «Las obras sentimentales, la comedia que llaman tierna, invención de los tiempos modernos, sucedieron á las composiciones inmorales, impertinentes i frívolas, encanto de nuestros abuelos.»

Extiéndese en consideraciones sobre este tópico, i hablando de las buenas piezas que debían subir á escena, cita á *Roma libre*, *La jornada de Marathon*, la primera de ellas dada á beneficio de las viudas de los héroes de la memorable batalla de Chacabuco, i entrambas debidas á la pluma de famosos compositores.

En un segundo artículo, (2) dice el mismo Henríquez: «Acostumbrados nuestros abuelos á ver representar únicamente las comedias de Calderón, Montalván y otros tales, juzgaban que el teatro tenía una natural tenden-

(1) *El Censor*, jueves 6 de Marzo de 1817.
(2) *El Censor*, jueves 13 de Marzo de 1817.

cia á corromper [1] la moral pública. Los menos escrupulosos sólo hallaban en el teatro una escuela de frivolidad é inutilidad. Habrían pensado de otro modo, si se les hubiera presentado las obras sentimentales, las composiciones filosóficas i sublimes que empezaron á aparecer desde el tiempo de Luis XIV; porque sabemos que la prevención contra el teatro sólo subsiste en los que nada leen [2] i en nada piensan i en nada reflexionan por sí mismos.» «La indiferencia de la antigua policía respecto al teatro, lo degradó en extremo; se formó un concepto errado acerca de su naturaleza; se le suscitaron enemigos, detractores, reclamadores; i no costó poco trabajo á la filosofía, levantarlo del abatimiento i aun de la infamia en que había caído i restituirle su primitiva dignidad.»

Más adelante, hablando de la manera con que el teatro coadyuva á la *enseñanza i educación* del pueblo, dice: «Amamos la ilusión i ella presta encantos á la verdad. La voz de la filosofía es demasiado árida para muchos; conviene suavizarla, amenizarla, con las gracias de las musas. La filosofía, pues, habló desde el teatro en lenguaje agradable i gracioso, i el pueblo dócil oyó sus sentencias con placer. Por ese medio, la ilustración vino á hacerse ge-

(1) Se refiere á la oposición que se le hizo á Vértiz cuando quiso edificar el primer teatro.

(2) Esta observación justifica todas nuestras afirmaciones. El público selecto (la nobleza rancia i la sociedad decente) había evitado siempre la asistencia al teatro, primero por considerarlo diversión contraria á las buenas costumbres i la moral, i esto era cierto; i segundo porque, debido á ello, era pasatiempo propio tan sólo del pueblo bajo i soez. A haber conocido el buen teatro, no hubieran opinado así. Era, pues, el pueblo bajo quien recibía esas lecciones perjudiciales.

neral; se minaron los cimientos del despotismo; la opinión, el pensamiento i la prensa, rompieron sus grillos; fantasmas odiosos fueron á tierra; adoptaron los gobiernos una conducta más liberal; se prepararon las grandes reformas que hemos visto, i que veremos después. La revolución de las ideas sigue siempre su marcha augusta. Los amantes, los defensores, los protectores de la libertad se multiplican entre todas las naciones del universo.»

Pero como el pueblo estaba formado ya al mal gusto del teatro español i los enemigos de la institución, no podían concebir que hubiera otro teatro más moral i más perfecto, capaz de educarlo, la reacción era difícil. I con este motivo hubo quien dijo; por aquellas mismas épocas, (1) sosteniendo la indispensable necesidad de reaccionar contra las antiguallas españolas, i aprovecharlo como escuela:

«¿Será justo que el teatro, que debe ser un órgano de la política, enseñe máximas prácticas contrarias á los liberales principios proclamados por el Directorio, por el Congreso, por la Municipalidad, por *La Gazeta* i por *El Censor*, que son leídos de tan pocos? Es tan grande la maldad de algunos i tanta su obstinación que se indignen contra *El Censor* porque dice que si se han de representar dramas tan detestables, es mejor que el teatro se cierre?»

En otra parte se decía: «Sabemos que el gobierno se desvela por poner un establecimiento para la enseñanza del francés i del inglés. El país se va inundando de li-

(1) Periódico citado.

bros excelentes, escritos en estas dos últimas lenguas. El público [1] se encanta con la exhibición de los dramas sentimentales ingleses i alemanes,» etc. etc.

«Pues tenemos las obras maestras de los grandes hombres en todo género, extendamos el conocimiento de las lenguas sabias i el estudio de las ciencias, las matemáticas, la historia, la política, las bellas letras. Cuánto honor, cuánto placer será para nosotros si no sólo rompemos las cadenas del despotismo i del fanatismo, sino que también formamos una nación no sólo varonil i amante de la libertad, sino igualmente ilustrada, amable i culta! Bien; pues desde el teatro hable la filosofía; la historia presente ejemplares terribles; allí es donde los corazones se conmueven, allí se derraman lágrimas.»

Cuando por iniciativa del progresista director Pueyrredón se constituyó la Sociedad del buen gusto de teatro, apareció un artículo [2] que, entre otras consideraciones, decía que los amantes de la libertad i el progreso se extrañaban de que el teatro no siguiera el movimiento de la revolución americana, permaneciendo estancado en el atraso de las épocas del coloniaje; i decía:

«Lamentaban sobremanera que la corte de las Provincias Unidas de Sud América, la hermosa ciudad del Argentino, en los actos más solemnes i expresivos de su civismo heroico, se resintiese aún del gusto corrompido del siglo diez i siete; devorase sus composiciones despreciables; se dejase de llevar del aparato de unas decoraciones mágicas, en tanto que su antigua metrópoli, ha-

(1) Ilustrado. (N. del A.)
(2) *El Censor*, Agosto 7 i Septiembre 4 de 1817.

riendo una pausa á su corrupción i embrutecimiento, acababa de ofrecer un modelo sublime de cultura en la sociedad de literatos [1] cuya plantación echó un eterno velo á los extravíos de su Mecenas, el príncipe de la Paz.

«Veían que, circulando en las manos de todos, las obras teatrales de Voltaire, Boissy, Crébillon, Maffei, Moratín, Piron, Corneille, Moliére, Racine, Shakespeare i Kotzbue, que habían excedido las glorias de Sófocles i Eurípides de Grecia, i de los Plautos i Terencios de Roma, no recogían los frutos opimos de su lectura, por ir detrás de los absurdos góticos de los Calderones, Montalvanes i Lope de Vegas.» [2]

Todo lo cual es un hecho de todo punto cierto, salvo lo exagerado de las comparaciones.

§ 2

No era tan sólo en materia de críticas i ataques al teatro español, que los pensadores argentinos se mostraron diestros i juiciosos, sino también en conocimientos

(1) Se refiere á la real orden de Enero de 1800, de que hemos hablado en el capítulo II, § 4, de esta: el corrector de comedias nombrado i la comisión censora de que se ocupa el señor Cotarelo i Mori en su obra *Isidoro Maiquez*, etc., capítulo IV, página 77 i adelante. Formaban la Junta Censora el general don Gregorio de la Cuesta, don Leandro Fernández de Moratín, don Santos Diez, don Francisco González Estefani, don Francisco Rodríguez de Ledesma.

Referimos al lector á nuestro capítulo II, § 4, que conviene rehojear

(2) En el año 17 eran tantas las comedias anónimas de magia i absurdos, que se habían dado en nuestro país, que el público, no conociendo más que esas i las de Calderón, Lope i Montalván, creía que todas eran de estos tres autores.

completos sobre el teatro en general; i revelan sus escritos, á más de estudios profundos, una mui grande prudencia i patriotismo.

Con motivo de la representación de la *Cornelia Bororquia*, drama nacional, en que la protagonista era víctima de las maldades de un religioso perverso, se produjo grave escándalo entre el grupo de los que permanecían aferrados á la antigua superstición española i á esa opresión espiritual de la religión malvada de los inquisidores.

Un remitido firmado por S. A. i C. al diario mencionado [1] dice así:

«Cuánto esclavizaron las almas nuestros antiguos tiranos!», etc. etc.

«El teatro *está destinado á presentar á la execracion pública*, grandes crimenes. Uno de éstos es el del inquisidor general. Qué mucho que él solicitó en la obscuridad de un calabozo...?»

Dice D. Juan M. Gutiérrez, [2] que una dama que asistía á la primera representación del drama mencionado, interrogada, durante la representación, sobre el efecto moral que ella le producía, dió una contestación llena de juicio i de filosofía: «En esta noche no puede quedarnos duda de que San Martín ha pasado los Andes i ha triunfado de los españoles en Chile.»

En efecto, un teatro liberal, filosófico i sensato, indicaba que España tiránica i supersticiosa no gobernaba ya en América: no había inquisidores salvajes ni tiranos ignorantes; por tanto este país ya no era posesión española, *indudablemente*.

(1) En Septiembre 11 de 1817.
(2) *Juan de la Cruz Varela*, cap. IX.

§ 3

Condenando las corridas de toros como otro de los espectáculos impropios i contrarios á la civilización, decía otro articulista (con lo que tendremos una prueba más que añadir á nuestras afirmaciones de capítulos anteriores):

«Pasó, como era natural, de la metrópoli á las colonias españolas de América esta pasión» (*los toros*) «así como *de allá vinieron* las creencias en brujas i duendes, i el miedo de los demonios, incubos, sucubos i fantasmas. El descubrimiento, la dominación, i repoblación de las Américas, se hicieron en circunstancias demasiado tristes para que pudieran hallarse, tan luego en sus espectáculos, buena razón, gusto i delicadeza.»

§ 4

Por último, en el Nº 113 de *El Censor* se dice:

«*El Censor* desea que alguien pruebe que es falsa alguna de las proposiciones siguientes:

«Hai tres especies de tiranías, *la popular*, *la aristocrática* i *la monárquica*. El amante de la libertad debe escribir contra cada una de ellas, describiéndolas i definiéndolas. Esto es lo que ha hecho *El Censor* en muchos escritos originales i traducidos.

«La policía no debe permitir la representación de dramas inmorales, ni la de los insignificantes, ni la de los frívolos. Debe preferir la exhibición de dramas patrióti-

cos, *nacionales* é instructivos. El teatro debe cerrarse en los tiempos calamitosos i cuando no hai obras útiles i liberales que representar.

«La frecuencia de los espectáculos debe estar en proporción á la fortuna del pueblo. Sería de desear que de los ingresos del teatro se sacara una parte para el alivio de los infelices. Toda asociación literaria que no promueva la producción de obras *originales i nacionales*, es poco benemérita de la patria, i ha frustrado las esperanzas de todos.»

CAPÍTULO XVI

CONCLUSIÓN

§ 1

Después de 1817 el teatro de Buenos Aires algo se corrigió, i la intervención de piezas extranjeras, las reconocidamente buenas españolas i las pocas de autores nacionales, desterraron de las tablas los mamarrachos de magia, milagros i resucitados. Pero no fué posible desterrar los sainetes porque, como sabemos, eran el número predilecto de los guarangos. No molestaban tampoco al escaso público selecto, porque al empezar ellos, se retiraban del teatro. I á nadie se le ocurrió prohibirlos porque, como hoi) las autoridades no creían en el fatal influjo de esas piezas sobre el pueblo.

Luego la intervención del canto de ópera, las compañías líricas que se formaron, la afición á la música italiana i francesa, perfeccionó el gusto de esa parte de público que llamamos selecto.

Pero justamente el error perjudicial consistió en tolerar que el pueblo, *la plebe*, que era quien más necesitaba reaccionar, continuara gozándose en los espectáculos moralmente venenosos que exijía i que le daban.

No se debe dar al pueblo lo que pida, sino lo que [illegible] *conde.*

Este error subsiste aún hoi día. Formóse el año pasado de 1903, una comisión de censura que pretendió impedir las representaciones estúpidas i las inmorales, en todos los teatros de la capital. Opusiéronse á su funcionamiento, periodistas imprudentes, empresarios sin más ideal que el de la propia bolsa, i autores de groserías é inmoralidades, chapaleadores de barro infecto, (cada animal se divierte en lo que puede). Opúsose también la plebe inmoral é inculta, como es justo.

Formáronse dos bandos, detractores i defensores de la institución censora, i se agotaron los argumentos por una i otra parte, tanto modernos como antiquísimos. Al fin, interviniendo el Congreso, la balanza de las razones se inclinó al bando de los imprudentes poco patriotas. Ninguna razón fué más poderosa ni decisiva que la siguiente: «Ridículo sería que nosotros (como quien dice unos salvajes de América), quisiéramos impedir la representación de obras toleradas en París; esto es, sancionadas por la capital civilizada del mundo!»

I de este argumento es del único que nos ocuparemos.

En primer lugar, *nosotros* en la República Argentina tenemos los mismos derechos que los habitantes de cualquier pueblo educado del globo, en lo que respecta al juicio crítico en asuntos literarios i artísticos, por cuanto la inteligencia i el saber es patrimonio de todos, i nó especialidad de ciertas i determinadas naciones. Abdicar del propio criterio, pensar por cabeza ajena i hablar por boca de ganso, es cualidad de gentes sin carácter i mui poco seguras de sus conocimientos; cuando esta abdicación la hacemos nosotros mismos, dentro de las fronteras de nuestro país, declarándonos humildes é *incondicionales* admiradores de todo cuanto traiga la etiqueta de París, es humillante; cuando esa abdicación nos la decretan los extraños (*êtrangers*), la negación de nuestra capacidad de legislar *en lo nuestro*, es insultante.

Cualquier cosa que venga de París puede ser aceptada ó rechazada aquí, criticada relativa i absolutamente, porque el predominio de París sobre el resto del orbe civilizado, se refiere á las verdades inmutables de la ciencia, á la belleza incuestionable de sus creaciones en todas las ramas del saber humano, pero nó á las costumbres disolutas de sus *boulevardiers*, ni de sus *cocottes*, etc., etc.

Estamos en el deber de aceptar sin beneficio de inventario las conclusiones de Pasteur, los descubrimientos de sus Facultades de ciencias, las creaciones de sus fábricas de acero, etc., pero nunca las modas de sus mujeres disolutas (las mismas damas distinguidas de París no las aceptan), sus infames costumbres (Zola protestó de ellas i desde Rousseau hasta él todos los más ilustres pensadores lo habían hecho), ni su teatro inicuo, (la gente decente no asiste á él).

I nosotros podemos ó nó aceptar estas cosas, (sin perder por esto nuestra condición de hombres instruídos i de mundo), ó lisa i llanamente prohibirlas i esto no sólo de acuerdo con nuestras propias conveniencias, sino también de acuerdo con el modo de ser de nuestro pueblo, sus costumbres, modalidades i el género de ideas que tengamos respecto á su educación *moral.*

No debe olvidarse que París es una ciudad *única* en el mundo, compuesta de nativos i de viajeros extranjeros, éstos últimos viviendo allí transitoriamente i al solo objeto de divertirse i gozar: en cambio Buenos Aires es una ciudad de argentinos i extranjeros *radicados,* individuos todos de trabajo, nó de placer, instalados nó viajeros, que forman parte integrante de nuestro país, i por lo tanto deben considerarse *argentinos,* pero argentinos en razón de haber ingresado á la gran familia argentina con comunidad de ideas en lo que respecta á los propósitos de trabajo común, pero que no han dejado sus costumbres ni perdido los caracteres esenciales de la raza á que pertenecen.

Ningún pueblo, pues, más difícil de educar que el de esta capital, ningunas leyes más difíciles de dictar; i verdaderamente la parte educativa del teatro de París no es la que más pueda convenirle.

En tercer lugar, i de acuerdo con lo dicho, por lo mismo que ese teatro viene de París, *debe prohibirse:* bastaría esa sola circunstancia. ¿Quieren decirnos cuál puede ser para nuestro pueblo la conveniencia que haya en presenciar espectáculos de la índole de *Le billet de logement?*

Así como lo que se conversa en la sala no siempre puede repetirse en el comedor delante de los niños, así

también lo que se escribe para *ciertos* teatros de París, para una población corrompida ya, no debe ser bueno para otros pueblos que *no son*—i esto lo sabe todo el mundo—tan refinados en todas las inmoralidades. París es París: es la sala del mundo, i comparar esta inmensa ciudad con otras capitales, es tan absurdo como lo sería equiparar un colegio elemental de niñas con el anfiteatro de un hospital.

Londres, la gran ciudad de los rígidos ingleses, no acepta la literatura *de París*, i ninguna madre inglesa permite que sus niñas lean los novelistas franceses; i por esto ese pueblo es grande. Nada importa que el jefe de la familia conozca esas obras: lo que importa es que los jóvenes las ignoren.

Por consecuencia, nada importaría que el teatro pornográfico se diera á conocer á los hombres ilustrados, estudiosos, experientes, lectores sempiternos; ni á los ya corrompidos, ni á los escépticos, ni á los viejos inapetentes: pero sí importa que *el pueblo*, los jóvenes y las jóvenes inexperientes, los campesinos sencillos, las mujeres honradas, las madres honestas, conozcan esas lepras morales contagiosas, cuyo virus de nada bueno puede servirles. I como es imposible, á la puerta de un teatro, elegir los concurrentes á quienes la representación pueda no dañar, lo más prudente es prohibirla; i que los empresarios busquen otro modo de ganar dinero que vendiendo veneno: por otra parte empresarios todos extranjeros, perfectamente indiferentes á cuanto no sea nuestro dinero.

Pueden ir á ese teatro aquellos que gusten de él, i sepan que no puede dañarles; pero que *vayan*: su sede es

París. Pero que no exijan que él venga á ellos, dentro de su misma ciudad, á su casa: hai cosas que no se hacen dentro del hogar, ni se llevan á él. Lo mismo sería que las personas que tuvieran curiosidad de asistir á una disección del cuerpo humano ó á una autopsia de un cadáver putrefacto, pidieran que en la Plaza de Mayo se hicieran espectáculos públicos de esa clase, para poder ellos presenciarlos, i con ellos todo el que pasara por allí. Nó: lo que correspondería en este caso sería que aquellos que tuvieran tal interés, se trasladaran á un hospital: al París de la anatomía.

Quien no pueda ir á París que lea esas obras en sus libretos; que al fin i al cabo los efectos serán los mismos.

§ 2

La *educación* de un pueblo no se hace con libros, ni con escuelas, i esta es una verdad que desgraciadamente ignoran muchos estadistas; en nuestro país, los hombres dirigentes actuales, no han sabido hacer otra cosa que repetir el precepto célebre de Rivadavia i Sarmiento: formar escuelas es desterrar la barbarie i preparar la civilización. I creen que está ya todo hecho con edificar suntuosos palacios escolares, donde los niños van tres horas por día durante ocho meses del año.

I la educación moral del pueblo?

Han leído nuestros políticos i han meditado profundamente á los grandes sociólogos, los antropologistas, los moralistas?

El pueblo se educa en el hogar, en la calle i en el teatro: no se educa en la escuela; en ésta se instruye. Se puede

ser mui malo aun sabiendo leer i escribir correctamente; tal vez, faltando educación, se es así más malo.

Qué influencia puede tener el alfabeto en la moralidad pública?

Transcribiremos á Ferri: [1] «I el motivo de esta ineficacia de la educación *moral* estriba todo él en que hasta ahora no sabemos aún cuáles son el asiento orgánico i el funcionalismo de las pasiones humanas; i por consiguiente no conocemos los datos físicos de la moralidad, como por el contrario se conoce *más ó menos* los de la salud física é intelectual. nos falta la primera condición necesaria para obrar con eficacia.

«Hasta hoi la educación moral no consiste sino en una serie de *sensaciones auditivas i visuales* presentadas al individuo por medio de consejos i ejemplos. Pues bien: es evidente que en especial las máximas abstractas de moralidad, aun repetidas i reforzadas con comentarios acerca de las relativas sanciones de la religión i del Código penal, á lo sumo podrán dejar una huella, i esa bien poco honda, en la inteligencia del individuo, que sobre todo vive de elementos adquiridos precisamente *con las sensaciones del mundo exterior;* pero quedarán lejos del origen interno de las pasiones, las cuales son efecto de especiales disposiciones orgánicas desconocidas todavía, i que tienen su asiento quizá no tanto en el cerebro como en otras disposiciones de las vísceras indirectamente relacionádas con el sistema nervioso central. I esta observación nos sugiere algunas consideraciones.

«En primer lugar, destruye *la ilusión tan difundida entre*

(1) *Nuevos estudios de antropología criminal.* Cap. I, § 1.

los estadistas en la primera mitad de nuestro siglo, [1] i aun bastante acreditada entre los doctrinarios, de que la instrucción intelectual (siquiera no sea más que conocer el alfabeto) puede ser un elemento de moralidad; mientras que sólo es una fuerza que ciertamente es preciso difundir lo más posible en todas las clases sociales, pero que se dirigirá al bien ó al mal según las predisposiciones congénitas del individuo i hasta según las circunstancias en que se encuentre.»

Consideración nuestra: ¿es posible pensar que un pueblo que ve en la calle, en su hogar i en el teatro, tan sólo ejemplos perniciosos, vulgaridades, lujuria, indisciplina, falta de respeto á todo, miseria, inmoralidad, desorden i mentiras de politiqueros sin conciencia, pueda contrarrestar tan perniciosas sujestiones con las cuentas de sumar ó restar, las lecturas de la cartilla ó las reglas de ortografía que haya aprendido en su niñez en tres horas por día de clase durante pocos años? Estudiando en una facultad ó una escuela de comercio, se harán los jóvenes más morales, aunque saliendo de clase vean aquel espectáculo durante el resto del día? La joven obrera será mejor madre de familia, tronco mejor de futuros ciudadanos aptos para la vida cívica, sólo con saber lo que se aprende hasta sexto grado de escuela, aunque durante el resto de su vida las *sensaciones visuales i auditivas* que formen su educación moral sean las que hemos detallado?

Nosotros, en este sentido, creemos tan sólo lo que la

(1) Teorías de Rivadavia i Sarmiento que aún copian al pie de la letra i sin digerir nuestros estadistas contemporáneos. (N. del A.)

antigua psicología, i de que hemos hablado ya, i es que las virtudes i los vicios se desarrollan en la continua práctica de ellos, como los músculos con la gimnasia.

Continuemos con Ferri: «En segundo lugar, puede modificarse una famosa afirmación de Buckle, *(Hist. of civilisation in England, I, IV)*, que dice no ya que el progreso humano se deba de un modo exclusivo al aumento de conocimientos, porque la moralidad, por ser estacionaria, es impotente para producir los grandes beneficios de la civilización; sino que, por el contrario, debe reconocerse que el progreso es infinitamente mayor en el orden intelectual que en el orden moral.

«En efecto, entre el hombre civilizado i muchas tribus salvajes de la Australia ó de la Papuasia, que no saben contar más allá de cinco, hai un abismo intelectual, mientras que existe, por el contrario, una diferencia menor, pero mucho menor, en el orden moral.

«Spencer i Taylor, entre otros, han recogido numerosos testimonios del grado de moralidad propio de muchos salvajes, que en materia de honradez, lealtad i benevolencia no desmerecen de ningún pueblo civilizado. Tanto que mientras en el nivel medio intelectual todo pueblo civilizado sobrepuja inmensamente á todo pueblo salvaje, en cambio moralmente se encuentran en unos i otros las mismas cualidades buenas i malas; con una sola i ligera restricción de las tendencias malas en un número menor de individuos en las razas superiores que, sin embargo, han necesitado algunos centenares ó miles de años para conquistar una tan leve mejoría moral.»

§ 3

En un pueblo, nos dice la antropología, hai varias categorías de individuos: los buenos á carta cabal (mui pocos), los malos á carta cabal (también pocos), los indiferentes, esos flojos de carácter que se inclinan suavemente del lado que mejor les sopla el viento i que debido á su misma condición indecisa pueden recibir la influencia sugestiva de la educación que los llevará al bien ó al mal según sople ese viento, i esta categoría es la más numerosa: Pérez, (que cita Ferri), en su libro *Educación desde la cuna*, dice de estos: «son indiferentes por sí mismos i darán como fruto el bien ó el mal según la cultura, el ejemplo i las circunstancias».

Pues bien, si los continuados malos ejemplos, pueden producir un cambio, aunque sea leve, en los buenos, un incentivo peligroso en los malos, i la maldad misma en los indiferentes, ¿por qué aumentar el mal de un pueblo añadiendo la lepra del teatro pernicioso, á las tantas lepras morales que ya andan flotando en la atmósfera que respira su espíritu? Un departamento de higiene moral, lo prohibiría, como medida de prudencia: la educación moral no es un medicamento, según Ferri, pero evitar lo que contribuya al mal, es un preservativo.

Corregir el teatro, aunque sea el de París, no es prueba de ignorancia sino de cultura i de patriotismo, mucho más cuando el teatro no es una necesidad indispensable, sino un pasatiempo de los tantos que forman la educación moral del pueblo: educación moral siempre en el

sentido de *preservativo*, no ya de medicamento. Ya sabemos que la higiene no cura, pero preserva, i las pestes se propagan con más facilidad donde no hai higiene.

Las obras dramáticas son acciones ficticias imaginadas por el poeta psicólogo, de acuerdo con los sucesos de la vida real, i en las cuales se ven aplicados los preceptos morales que practican los pueblos que se han elegido como ejemplo.

Pero sucede muchas veces que el autor filósofo i moralista es más poeta que sabio, más sectario que poeta, i en ese caso la verdad vive mui alejada de él, i pinta cuadros recargados de las tintas que le son simpáticas; las experiencias teatrales que presente no serán ejemplos de una moral determinada de pueblo, sino fantasía más ó menos agradable de un sectarismo dado.

El primer caso es el del teatro parisién actual: el teatro libertino, pornográfico i del adulterio. El segundo el de los *imitadores* de los genios del norte: simbolistas, decadentistas, etc., todos los degenerados mediocres, que ignoran que para ser *raro* es necesario ser *genial*, i confunden la alucinación i el delirio del tonto, (que es la enfermedad que ellos padecen), con el *desequilibrio* perfecto i completo de los *pocos é inimitables* locos que quieren copiar.

§ 4

Volvamos ahora al punto de partida.

De 1817 á 1827 los directores i encargados del teatro cuidaron con un poco de más zelo de reemplazar las piezas del antiguo régimen con obras extranjeras, pero los sainetes no desaparecieron. Creyendo fomentar el

patriotismo toleraron la producción nacional análoga á *El amor de la estanciera* (cap. VI, 1), como por ejemplo *Las bodas de Chivico*, *Comadrita suelto el gato?*, *El señorito decente* i otras. De modo que para el pueblo no hubo intervalo i pasado el 1.º de Diciembre de 1828, una racha feroz de mala literatura española del siglo XVIII invadió de nuevo la escena, reforzada esta vez, desgraciadamente por la producción análoga francesa: los venenos, puñales i venganzas de los románticos. Las piezas de espectáculo con sus batallas, como por ejemplo las siguientes:

El pasaje del puente de Lodi por Napoleón i su ejército (comedia i pantomima).

La despedida de Napoleón en Fontainebleau.

Napoleón en la aldea i los soldados veteranos.

La fingida muerte de Arlequín.

Juana la Rabicortona (de magia).

Polder ó el verdugo de Amsterdam.

Montegón i Capuleto (una pésima parodia del *Romeo Julieta* de Shakespeare, llena de venganzas i odios i asesinatos en la escena).

La hija mal guardada.

El barbero que afeita al burro.

La destrucción del mundo ó el cometa del año 32.

El asesino ó el mendigo de Bruselas.

Avelino ó el gran bandido.

Doña Inés de Castro, Sancho Ortiz de las Roelas i otras de este género en que las gentes aprendían á soportar las tiranías; enseñanza propia de la época i que daría luego sus tristes resultados.

El triunfo del Ave María.

El bosque peligroso ó los bandidos de Calabria (en la

que el pueblo aprendía una cosa que mucho le agradaba).
La enterrada en vida.
La nona sangrienta.
La novicia ó la víctima del claustro.
El tirano de Ormuz.
El diablo predicador.
Las ruinas ó la mujer vengativa.

§ 5

Este teatro de noventa años enseñó al pueblo de Buenos Aires, el odio, la venganza, las heroícidades guerreras, las *guapezas* personales, la superstición i los salvajismos. Durante ese tiempo se escucharon más de boca de los cómicos que de los curas las palabras infierno, diablos, ángeles, Virgen María, difuntos, ánimas, etc.: que no iban más á la iglesia que al teatro los chinos i mulatos porteños i guarangos en general.

Muchas veces, durante el gobierno de Rosas (como ya había sucedido mucho antes), las primeras actrices del teatro habian salido en la comedia de *El triunfo del Ave María*, á caballo por la platea del teatro, con la cabeza ensangrentada del moro Tarfe, clavada en la punta de una pica.

Durante el año 40, pasó en las calles de Buenos Aires la misma cosa, i no era la del moro Tarfe la cabeza ensangrentada!

FIN

ÍNDICE

	Páginas
CAPÍTULO I.—El teatro de Buenos Aires fué, hasta 1804, el teatro español	4
CAPÍTULO II.—Protestas que suscitó el mal teatro español dentro de la misma España	11
CAPÍTULO III.—El error de las piezas españolas.	22
CAPÍTULO IV.—Examen de las piezas. Los sainetes	28
El albañil ofendido	30
El casamiento desigual, plagio de Molière.	34
Las superfluidades de R. de la Cruz	44
CAPÍTULO V.—Examen de los sainetes	49
Supónese producción nacional, § 3	79
CAPÍTULO VI.—Las loas i los entremeses	81
El valiente i la fantasma, entremés	86
CAPÍTULO VII.—Sainete género criollo	94
Cenas en los sainetes, cantos i bailes criollos	109
CAPÍTULO VIII.—Las comedias de magia i transformaciones	109
El anillo de Giges i Majico rei de Lidia, 1.ª parte	110
Marta la Romarantino	117
A un tiempo esclavo i señor i Majico africano	120
La virtud consiste en medio: el pródigo i rico avariento	122

CAPÍTULO IX.—Comedias con muertos i aparecidos 124
Los bandos de Ravena i fundación de la Camándula 124
CAPÍTULO X.—Comedias morales i cristianas.... 134
La bandolera de Italia i enemiga de los hombres..... 135
CAPÍTULO XI. — Los melodramas. Lo que eran estas piezas..... 143
Andrómaca, de Comella..... 150
Hércules i Deyanira, de ídem..... 153
Los amantes de Teruel, ídem..... 156
Melodrama francés..... 160
CAPÍTULO XII.—Degeneración de los melodramas. Obras que se les asemejan..... 164
CAPÍTULO XIII.—Ignorancias i ferocidades del teatro i de fuera de él..... 174
CAPÍTULO XIV.—Por qué influyó este teatro malo de España en la educación popular de sus colonias, i en sus descendientes..... 18[illegible]
CAPÍTULO XV.—Las primeras protestas argentinas contra el mal teatro..... 19[illegible]
CAPÍTULO XVI.—Conclusión..... 20[illegible]

36 30SSU BR 4561
7/98 31149-100 NULE

STANFORD UNIVERSITY LIBRARIES
CECIL H. GREEN LIBRARY
STANFORD, CALIFORNIA 94305-6004
(415) 723-1493

All books may be recalled after 7 days

DATE DUE